

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

NICOLAS FISH GARCIA

A INFLUÊNCIA DO ENGAJAMENTO SIGNIFICATIVO DE UM  
COMPOSITOR SOBRE RESPOSTAS EMOCIONAIS DE OUVINTES  
À SUA PRÓPRIA MÚSICA

CURITIBA 2021

NICOLAS FISH GARCIA

A INFLUÊNCIA DO ENGAJAMENTO SIGNIFICATIVO DE UM  
COMPOSITOR SOBRE RESPOSTAS EMOCIONAIS DE OUVINTES  
À SUA PRÓPRIA MÚSICA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Danilo Ramos

CURITIBA 2021

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel  
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9/1638)

Garcia, Nicolas Fish

A influência do engajamento significativo de um compositor sobre  
respostas emocionais de ouvintes à sua própria música / Nicolas Fish Garcia.  
– Curitiba, 2021.  
89 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Danilo Ramos.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná,  
Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em  
Música.

1. Composição musical. 2. Música – Engajamento significativo. 3. Música  
– Aspectos emocionais. 4. Música – Processo criativo. I. Título.

CDD 780.6



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -  
40001016055P2

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **NICOLAS FISH GARCIA** intitulada: **A influência do engajamento significativo de um compositor sobre respostas emocionais de ouvintes à sua própria música**, sob orientação do Prof. Dr. DANILO RAMOS, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 25 de Março de 2021.

Assinatura Eletrônica

29/03/2021 15:12:38.0

DANILO RAMOS

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

29/03/2021 16:34:29.0

GUILHERME BERTISSOLO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA)

Assinatura Eletrônica

30/03/2021 14:43:47.0

VALÉRIA LÜDERS

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

RUA CORONEL DULCÍDIO, 638 - CURITIBA - Paraná - Brasil  
CEP 80420-170 - Tel: (41) 3307-7306 - E-mail: secretaria.ppgmusica@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 85695

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>  
e insira o código 85695

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de agradecer à UFPR e à CAPES por todas oportunidades de me desenvolver como músico, pesquisador e pessoa.

Ao meu orientador Danilo Ramos, que me acolheu nessa jornada, sempre acreditando no meu potencial e apresentando oportunidades para o meu crescimento acadêmico. Ao GRUME, o grupo de pesquisa no qual, pela primeira vez, senti-me parte de uma comunidade acadêmica.

Aos meus amigos queridos amigos Ariel, Karuã, Luciano, Walter, Matheus, Vinícius e Marcelo, que me inspiram e trazem música e alegria para minha vida.

À minha namorada Stephani, que sempre me apoia de maneira incondicional, ajudando-me tanto, que não cabe em palavras. A felicidade de tê-la ao meu lado possibilitou a existência desse trabalho.

Finalmente, agradeço aos meus pais, por me acompanharem e dedicarem tanto para o meu desenvolvimento durante toda a minha vida. Enquanto eu finalizo essa etapa tão importante, eu só tenho a agradecer por tudo o que eles fizeram por mim, pelos valores, pelos ensinamentos e, sobretudo, por todo o amor que me deram.

## **EPÍGRAFE**

“O intelecto se satisfaz com teorias e explicações, a inteligência não e; para a compreensão do processo total da existência, é necessária uma integração da mente e do coração no agir. A inteligência não está separada do amor”

**Jiddu Krishnamurti**

## RESUMO

O engajamento significativo é uma ferramenta conceitual utilizada para examinar e categorizar práticas criativas. Em música, ele representa a imersão do compositor no processo criativo, que pode resultar em um contato maior com a sua própria intuição e com o seu nível de conhecimento implícito adquirido. O objetivo desta pesquisa foi verificar a relação entre o engajamento musical significativo do compositor e as respostas emocionais dos ouvintes referentes às suas obras. Para isto, realizou-se um estudo de natureza quase-experimental, dividido em três etapas. Na primeira, foi feita uma entrevista feita com o compositor, visando a compreensão do seu processo composicional a partir da matriz do engajamento significativo proposta por Brown e Dillon. Em seguida, foram selecionadas oito obras desse compositor, sendo quatro delas de um álbum produzido no ano de 2015 e outras quatro obras de um álbum produzido no ano de 2019. Na última etapa, foi feito um experimento, no qual 88 ouvintes realizaram tarefas de escuta musical, seguidas por uma tarefa de resposta emocional para uma obra de cada disco. Para essa última tarefa, utilizou-se a GRUMEC-SCALE, uma escala proposta por Juslin, Harmat e Eerola e adaptada para a língua portuguesa, criada para mensurar emoções sentidas em situações de escuta musical. O teste ANOVA foi utilizado para a análise dos dados de cada item da GRUMEC-SCALE, a partir do delineamento experimental 2 (condições) x 4 (músicas). O teste Chi-quadrado foi utilizado para identificar os mecanismos subjacentes relevantes e a correlação de Spearman para apontar as relações estatisticamente relevantes entre as variáveis. Os resultados indicaram que: a) as mudanças nas configurações de seus modos de engajamento acompanharam as mudanças nos seus objetivos composicionais; b) ocorreram mudanças na estética musical do compositor que acompanharam as mudanças em seus modos de engajamento; c) ocorreram alterações em seus objetivos composicionais que alteraram a sua própria estética musical de um álbum para outro, d) as mudanças na prática composicional do artista implicaram em alterações na auto percepção dos mecanismos, emoções e medidas complementares dos ouvintes.

**Palavras-chave:** Engajamento musical significativo. Composição musical. Respostas emocionais à música.

## ABSTRACT

Meaningful engagement is a conceptual tool for examining and categorizing creative practices. In music, it represents the composer's immersion in the creative process. It is a refined and conscious way of working connected to the creation of new musical materials, which can result in a greater contact with your own intuition and with the level of acquaintance knowledge acquired by the composer. The aim of this research is to verify the relation between the composer's meaningful musical engagement and the emotional responses of the listeners to his works. For this, a quasi-experimental study was carried out, divided into three stages. In the first, an interview was made with the composer, aiming to understand his compositional process through the matrix of engagement meaning proposed by Brown and Dillon. Then, eight songs by this composer were selected, four of them were from an album produced in 2015 and four others from an album produced in 2019. In the last stage an experiment was carried out, in which 88 listeners performed listening tasks, followed by an emotional response survey for each song they heard (one from each record). The GRUMEC-SCALE was used for the emotional response survey, it is scale proposed by Juslin, Harmat and Eerola and adapted to Portuguese created to measure emotions felt in situations of musical listening. An ANOVA test was used to analyze the data of the GRUMEC-SCALE based on the experimental design 2 (conditions) x 4 (songs). The Chi-square test was used to identify the relevant underlying mechanisms and Spearman's correlation to point out the statistically relevant relationships between the variables. The results indicated that: a) changes in the settings of his modes of engagement followed the changes in their compositional goals; b) there were changes in the musical aesthetics of the composer that accompanied the changes in his modes of engagement; c) there were changes in his compositional goals that altered his own musical aesthetic from one album to another; d) changes in the artist's compositional practice implied changes in the listeners' self-perception of the mechanisms, emotions and complementary measures.

**Keywords:** Meaningful musical engagement. Musical composition. Emotional responses to music.



## LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Matriz do engajamento significativo.....	36
Tabela 2. Roteiro da entrevista com o compositor.....	45
Tabela 3. Questionário para o compositor.....	46
Tabela 4. Respostas do compositor ao questionário da entrevista sobre os dois momentos da sua carreira.....	48
Tabela 5. Lista dos pares de música utilizadas no estudo e a justificativa do pareamento.....	56
Tabela 6. Resultados do teste Qui-Quadrado relacionado à emoção e mecanismos predominantes de cada trecho.....	64
Tabela 7. Média das respostas dos ouvintes para cada uma das emoções mensuradas em função das músicas.....	66
Tabela 8. Correlações encontradas entre o engajamento do ouvinte e as emoções e medidas complementaras nos dois álbuns investigados.....	68

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Cronologia do desenvolvido de diferentes funções do cérebro.....	30
Figura 2. Introdução do experimento <i>online</i> e o termo de consentimento.....	57
Figura 3. Audição da primeira música do estudo de escuta online.....	58
Figura 4. Questões relacionadas aos mecanismos subjacentes.....	59
Figura 5. Escala referente aos pares emoções sentidas durante a audição da primeira música.....	59
Figura 6. Continuação da escala referente aos pares emoções sentidas durante a audição da primeira música.....	60
Figura 7. Questões referentes às medidas complementares de arousal, valência, familiaridade e engajamento.....	61

# SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>112</b>
<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>17</b>
2.1 Música e emoção .....	17
2.2 O modelo BRECVEMA .....	24
2.3 O engajamento musical significativo .....	33
2.4 A matriz do engajamento musical significativo .....	35
<b>3. METODOLOGIA .....</b>	<b>43</b>
3.1 Primeira fase .....	44
3.2 Análise temática da entrevista .....	48
3.3 Segunda fase .....	55
<b>4. RESULTADOS.....</b>	<b>64</b>
<b>5. DISCUSSÃO GERAL .....</b>	<b>70</b>
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>77</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>79</b>
<b>ANEXO I - Roteiro da entrevista.....</b>	<b>83</b>
<b>ANEXO II - Questionário para entrevista .....</b>	<b>85</b>
<b>ANEXO III - Questões complementares feitas no estudo de escuta .....</b>	<b>86</b>
<b>ANEXO IV - Termo de consentimento.....</b>	<b>89</b>

## APRESENTAÇÃO

“Nesse sentido, eu acho que a música é apenas um meio, é como um alimento espiritual, que vai ser usado por certas pessoas que vão descobrir certo aspecto de sua própria identidade e o que está ali vibrando. Eles escolhem mais disso, eles gostam – gostar quer dizer, como eu sempre digo, lembrar: quando eu gosto de algo, eu descubro algo que eu já fui, e já está profundamente dentro de mim. Isso ressoa, como um piano que você tocou”<sup>1</sup> (Stockhausen, 1972 como citado por Maconie, 2005, p.2, tradução nossa).

Quando primeiro comecei a tocar violão, com 11 anos de idade, conheci um amigo na escola que já tocava há muito tempo. Por conta da sua experiência anterior em uma escola *Waldorf*, que estimula o aprendizado de instrumentos musicais muito cedo na educação da criança, ele já tocava muito bem e compunha suas próprias músicas. Quando nos conhecemos, eu havia acabado de começar a aprender o instrumento, porém a prospecção de criar minhas próprias músicas me encantou. Esse evento moldou a minha prática musical desde então, já que, nos primeiros meses de estudo, eu dedicava grande parte do meu tempo de estudo tentando compor músicas, mesmo tendo poucos recursos musicais em minhas mãos e mente. Ao longo do meu percurso composicional, eu atravessei diferentes estéticas musicais e sempre tentei empurrar meus limites: cada fornada de músicas representava uma mudança em minha musicalidade.

Quando entrei na universidade, formei em uma banda com alguns colegas. Este projeto serviu como um terreno fértil que eu nunca tinha tido antes: um grupo de pessoas dispostas a tocar as ideias que eu trazia e a oportunidade de ajudar os outros a desenvolver as suas ideias. O processo de tentar extrapolar os meus limites a cada obra apenas se intensificou e levou à produção de dois discos. Ao terminar de gravar o segundo disco, eu tive a oportunidade de ajudar outra banda de alguns amigos meus, que tinha uma pequena turnê marcada, mas estavam sem o segundo guitarrista. Essa banda seguia uma estética totalmente diferente da minha, porém, a conexão que eles criavam com o público era muito diferente. Essa experiência me fez questionar minha abordagem ao criar música. Eu contemplava demais o meu desenvolvimento musical, mas deixava de criar oportunidades para o público se conectar. Essa realização iniciou um novo momento nos meus estudos, no qual eu tive que fazer uma mudança no modo como eu pensava minhas composições. Comecei a trabalhar nas músicas tentando criar boas experiências de escuta que não se baseavam exclusivamente na minha realidade, pois acredito que ninguém iria apreciar uma cadência de acordes apenas porque ela era uma expansão da minha musicalidade.

---

<sup>1</sup> And in that sense I think it [music] is only a means, it's like a spiritual food, and it will be used by certain people who discover a certain identity of what they are and what there is vibrating. They choose more of it, they like it —

Esta pesquisa nasceu dessa inquietação de querer alcançar mais os ouvintes. Todo o trabalho colocado em uma peça pelo compositor cria uma camada de significado que não é possível de se transmitir integralmente para o ouvinte. Alguns desses elementos significativos podem ser percebidos a partir de convenções sociais ou até culturais, por exemplo, a identificação de emoção em uma obra baseada em padrões da fala humana. Mas, agora, quando uma obra cria uma oportunidade de profunda conexão com ela, eu me questiono também sobre dados que transcendem essas categorias, nas quais informações conscientes ou inconscientes impressas na obra são reconhecidas por alguma parte do ouvinte, que talvez não saiba o porquê de ser tocado pela obra. Como na citação do Stockhausen, uma parte de si que vibra simpaticamente com a representação artística presente na obra.

A partir desses questionamentos, pensei como estudar essa temática. Li um texto cujo autor definia as emoções como a reação do corpo aos nossos pensamentos, por mais inconscientes ou rápidos que eles sejam. Como o fenômeno descrito por Stockhausen passa por um processo de interpretação ou, pelo menos, reconhecimento da reação à obra, penso que estudar a reação emocional do ouvinte possa funcionar como um parâmetro científico para analisar os dados que são entendidos como reconhecimentos conscientemente e inconscientemente pelo ouvinte. Porém, sendo um compositor, senti falta de considerar uma maneira de entender o processo de criação do compositor, para que se possa identificar como os dados que ressoam com o ouvinte são impressos na obra. Logo, também é necessário estudar o processo composicional dos artistas para entender holisticamente todo o fenômeno. Por fim, creio que esta pesquisa também seja um exercício de composição, no qual eu tenho que conectar o leitor com o meu trabalho, pois ele não se torna interessante apenas porque eu penso dessa forma.

# 1. INTRODUÇÃO

A transmissão de informações musicais do compositor para o ouvinte pode ser entendida como a expressividade musical, frequentemente associada (erroneamente) com a comunicação de emoções do compositor para o ouvinte: nem sempre o compositor transmite suas próprias emoções em suas obras e o espectador nem sempre sente as emoções que percebe (Juslin, 2013b). Nesse sentido, a expressividade adquire outro caráter quando se considera a subjetividade interpretativa do ouvinte e também a individualidade vinculada ao sentir as emoções. Para o ouvinte, a percepção da expressividade emocional não implica em senti-la. O sentir das emoções durante a escuta musical é causado por um conjunto de mecanismos que atuam a partir do histórico de vida da pessoa e de suas características fisiológicas (Juslin et al., 2016). Segundo o autor, oito mecanismos são responsáveis pela indução de emoção durante uma escuta musical: reflexo do tronco encefálico, condicionamento avaliativo, contágio emocional, imaginário visual, memória episódica, expectativa musical, pareamento rítmico e julgamento estético. Estes mecanismos buscam explicar como as emoções são despertadas nos ouvintes.

No intuito de tentar entender o papel do compositor nesse processo, utilizei a matriz do engajamento significativo proposta por Brown e Dillon (2012)<sup>2</sup>. O engajamento significativo é uma ferramenta conceitual criada para examinar e categorizar práticas criativas. Em música, ele representa a imersão no processo criativo, ou seja, um modo de trabalho mais refinado e consciente de criação de novos materiais musicais, que pode resultar em um aumento na intuição e contato com o conhecimento adquirido pelo compositor (Brown & Dillon, 2012).

A matriz do engajamento significativo busca mapear os modos de engajamento do compositor durante o seu processo de criação. Estes modos se referem à maneira como o compositor se engaja com a música e deriva significado durante a sua prática composicional. A matriz pode ser utilizada para analisar esta prática, uma vez que ela busca identificar quais são os seus modos de trabalho predominantes durante a sua prática composicional e quais são os seus modos de trabalho menos conscientes. Acredita-se assim que, a partir da análise de práticas composicionais que contemplem dois períodos de tempo trabalho do compositor, seja possível perceber alguma diferença em seu modo de produção artística, no intuito de se investigar a relação entre o engajamento desse compositor e as reações afetivas de seus ouvintes.

---

<sup>2</sup> O termo original é *meaningful engagement* e a palavra *meaningful* não tem correspondente exato na língua portuguesa, pois *meaning* pode ser definido como sentido e como significado. Porém, como sentido não possui uma variação que pudesse ser utilizada na tradução do conceito, optou-se pelo uso do termo engajamento significativo. Na presente pesquisa, o termo se refere ao sentido na prática composicional e ao significado que o artista deriva de sua prática.

A matriz do engajamento significativo foi concebida dentro do contexto da música de concerto europeia, enquanto essa pesquisa foi feita com música brasileira. Entretanto, a pesquisa de Garcia (2018) obteve êxito com o uso dessa matriz em um contexto brasileiro, o que justifica, portanto, o seu uso no presente estudo.

O objetivo da presente pesquisa foi verificar a relação entre o engajamento musical significativo do compositor e a indução de respostas emocionais no ouvinte. Para isso, utilizei o conceito de engajamento significativo como o parâmetro para analisar o processo composicional de um artista voluntário. A partir disso, averigüei como as mudanças nas respostas emocionais dos ouvintes ocorreram em relação à apreciação das obras selecionadas desse artista. Os objetivos específicos são: (a) compreender o processo composicional a partir da matriz do engajamento significativo de Brown e Dillon, a fim de identificar os diferentes modos e a intensidade deles no processo criativo de um compositor; (b) estudar a reação emocional do ouvinte segundo os mecanismos propostos por Juslin (2013b); (c), verificar como mudanças nas respostas emocionais dos ouvintes ocorreram em relação à apreciação das obras selecionadas do artista escolhido, segundo os pressupostos do modelo BRECVEMA, proposto por Juslin (2016).

O compositor foi entrevistado a partir da matriz do engajamento significativo, com o objetivo de identificar diferenças no seu processo de composição, ou seja, os diferentes modos que ele percorreu e a intensidade de cada um. Em seguida, os ouvintes participaram de um estudo no qual escutaram duas obras, uma de cada disco do compositor, para a extração das respostas emocionais referentes a dois momentos da carreira do artista. No estudo de escuta foi utilizada a GRUMEC-SCALE, um questionário criado por Juslin, Harmat e Eerola (2014) e adaptado para a língua portuguesa a respeito da indução de emoção em ouvintes a partir de escutas musicais. A partir de todos estes dados, foi feita uma análise estatística e foi redigida uma discussão para que fosse possível entender a relação entre as variáveis estudadas.

A relevância dessa pesquisa se fundamenta na apresentação de um território previamente pouco explorado, buscando entender, do ponto de vista do compositor, a indução de emoção em ouvintes. A intersecção entre a Teoria Unificada das Emoções e a Matriz do Engajamento Significativo apresenta uma perspectiva científica inovadora, uma vez que ambas são abordagens teóricas relativamente recentes e a combinação de suas ideias pode envolver um percurso por caminhos ainda não trilhados neste campo do conhecimento.

Este trabalho foi dividido em cinco partes. Na primeira, apresento uma fundamentação teórica sobre música e emoção pela perspectiva do modelo BRECVEMA, proposto por Patrik Juslin (2013b), bem como sobre a matriz do engajamento significativo, proposta por Brown e Dillon (2012). A segunda parte desta dissertação traz os procedimentos metodológicos adotados para a realização da coleta dos dados empíricos da pesquisa. A terceira parte traz os resultados

do experimento de escuta envolvido na coleta desses dados, após as análises estatísticas pertinentes. A quarta parte apresenta uma discussão dos resultados obtidos com o modelo BRECVEMA e com a matriz do engajamento significativo. Finalmente, a última parte do trabalho traz as considerações finais a respeito deste estudo, bem como as referências utilizadas ao longo do texto e os anexos.



## 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 2.1 Música e emoção

Quando nos referimos a “emoções” durante nosso cotidiano, muitas vezes o termo parece não utilizado dentro de um conceito científico. Os termos “emoção”, “sentimento” ou “afeto” acabam se tornando sinônimos de uma definição abstrata, que faz parte do senso comum. Por muitos anos, pesquisadores tinham dificuldade em apresentar clareza e precisão na definição de conceitos no campo da música e emoção (Scherer & Zentner, 2001).

Segundo Juslin (2019), as mudanças históricas no uso da palavra “emoção” também influenciaram na ambiguidade de seus significados. O próprio termo foi cunhado em 1649 por René Descartes: *émotion* se relacionava com o conceito da palavra paixão, utilizada até anteriormente. Com o intuito de esclarecer possíveis incertezas conceituais que possam surgir ao longo do presente trabalho, apresento as seguintes definições, baseadas na obra de Juslin (2019):

*Afeto* - termo abrangente que se relaciona com todos os estados avaliativos (emoção, estados de ânimo e preferência) ou de valência<sup>3</sup>. A palavra serve como um sinônimo generalizado de vários fenômenos diferentes; porém, não pode ser aplicada quando a intenção for especificar certo significado;

*Arousal* – ativação física do sistema nervoso autônomo. Trata-se de um dos componentes de uma resposta emocional, mas também pode ocorrer em casos de uma ausência de emoção (como durante qualquer atividade física, por exemplo);

*Emoção* - reações afetivas intensas e breves, em função de um objeto específico, que geralmente envolve subcomponentes que se sincronizam (*arousal*, sentimentos subjetivos, expressão, tendência à ação e regulação). Uma emoção pode durar de alguns minutos a algumas horas;

*Emoções musicais* - emoções derivadas de estímulos musicais, sem nenhuma informação adicional a respeito de sua natureza;

*Estado de ânimo* - estados afetivos que tem menos intensidade e duram muito mais do que emoções (várias horas ou até vários dias). Estados de ânimo não envolvem respostas sincronizadas;

*Sentimento* – um dos componentes da emoção. Trata-se de uma experiência subjetiva vivida a partir das emoções ou dos estados de ânimo. Geralmente é mensurado por relatos verbais, singulares a cada pessoa.

---

<sup>3</sup> A avaliação de um objeto, pessoa ou evento como sendo positivo ou negativo.

*Percepção emocional* – refere-se à percepção ou reconhecimento de emoções. No caso específico da música, refere-se a um conceito no qual o ouvinte apenas percebe a presença de uma emoção no ato da escuta, sem que ele necessariamente a sinta;

*Comunicação de emoções* – processo pelo qual um ouvinte decodifica um dado emocional comunicado por alguém. No contexto da música, o emissor desse dado emocional é o interprete ou o compositor. Nesse caso, o termo “comunicação” pode ser utilizado, mesmo que o ouvinte apenas identifique a emoção sem senti-la;

*Indução de emoção* – momentos em que qualquer estímulo desperta emoções em seu receptor. No caso específico da música, é o momento em que ela desperta emoções em ouvintes, independentemente da natureza do processo que as evocou.

Não é propósito do presente trabalho elaborar uma compilação de estudos seminais relacionados às emoções desencadeadas pela música. Entretanto, uma contextualização se torna necessária, a fim de se entender o estado da arte dos estudos dessa natureza no momento atual e apresentar algumas teorias relevantes ao texto.

Desde a antiguidade, a música é associada às emoções. Segundo Cook e Dibben (2010), na Grécia antiga, a música poderia ser vista a partir de duas principais funções: *mimese* e *catharsis*. A *mimese* se refere à imitação e à transformação de uma realidade externa, enquanto que a *catharsis* se refere à purificação do espírito por meio de uma experiência afetiva. O estudo da relação entre a música e a emoção na Grécia se tornou difícil pela associação que os músicos tinham com sua prática. Nesse sentido, os aspectos místicos da música eram comumente aceitos como verdades absolutas pelos músicos imersos em suas práticas com finalidade de gerar renda, além de não existirem registros concretos das músicas da época, ou seja, a ausência de uma notação musical com função similar à notação moderna.

Por volta do ano 1600, ocorreu uma grande ascendência da prática da *mimese* na música dentro da ópera. No período barroco, a função da música era a de “reproduzir ou elevar a reprodução das emoções significadas pelas palavras e apresentadas pela atuação no palco” (Cook & Dibben, 2010). Os autores também constataram que, nesse período, a música era vista com função similar à da linguagem, ou seja, ela referenciava uma realidade além dela mesma e o papel do músico era persuadir o ouvinte a acreditar na realidade apresentada. A famosa frase escrita por Carl Phillippe Emmanuel Bach (publicada em 1949) ilustra isso: “Um músico não é capaz de tocar emocionalmente outra pessoa se ele mesmo não estiver emocionado”<sup>4</sup>.

Durante os séculos seguintes, a música foi transformando seu significado e função, especialmente com o desenvolvimento da música instrumental. Essa mudança foi entendida por

---

<sup>4</sup> “A musician cannot move others unless he himself is moved” (Bach, 1949)

Lydia Gohrer (1992) como uma transformação conceitual formalista, que transportava o significado das obras para dentro delas mesmas e não como algo que referencie um objetivo externo. A partir desse momento, a música se afastou de uma função representacional para se tornar “uma abstração da essência de fenômenos” (Cook & Dibben. 2010). Porém, somente a partir do último século, a relação entre a música e a emoção foi estudada de maneira sistematizada, especialmente dentro do campo da psicologia.

Já no século XX, Hevner (1936) conduziu, pela primeira vez, um estudo que explorou os significados e o valor afetivo da música. Este estudo representa um marco histórico sobre a pesquisa empírica a respeito de música e emoção. O objetivo da pesquisa era descobrir o efeito da manipulação de quatro variáveis acústicas sobre respostas emocionais de ouvintes: o modo da música (maior *versus* menor), melodias ascendentes *versus* descendentes, ritmo constante *versus* ritmo flutuante e simplicidade *versus* complexidade harmônica. Hevner buscava descobrir os elementos da estrutura musical que se relacionavam com emoções específicas. Em seu experimento, ela preparou duas versões de trechos de uma mesma obra, na qual uma variável era manipulada, por exemplo, a direcionalidade da melodia. Ao isolar e manipular este elemento, ela buscava poder associar significado ou caráter para cada variável. Durante o experimento, os participantes tinham que assinalar um adjetivo representante do trecho ouvido a partir de uma lista. Os adjetivos possíveis de serem selecionados eram: feliz, gracioso, sereno, sonhador, triste, digno, vigoroso e animador. As associações feitas depois do experimento indicavam que o modo maior esteve relacionado com a alegria, enquanto que o modo menor esteve relacionado com a tristeza. Ritmos constantes foram associados com vigor e dignidade, enquanto que ritmos flutuantes foram associados com felicidade, graciosidade e paz. As complexidades harmônicas dissonantes foram associadas à excitação, ao vigor e, em menor grau, à tristeza. A consonância foi associada com felicidade, serenidade e graciosidade. A direcionalidade melódica não obteve resultados muito claros.

Na época de Hevner, o foco de interesse dos pesquisadores era estudar a percepção das emoções e não a sua indução ou comunicação, na abordagem oriunda da psicologia behaviorista, que buscava criar relações entre ação e reação a partir de estímulos. Trata-se de uma abordagem que buscava ter um grande rigor experimental, mas pouco interesse em como era a experiência particular do ouvinte com a música. Em 1956 Meyer propôs outra abordagem que se baseava na expectativa do ouvinte e nas relações de tensão e relaxamento presentes na música. Seu livro foi o primeiro grande tratado de música que utiliza a psicologia como base. Segundo Meyer (1956, p.14) “emoções ou afetos são despertados quando uma tendência à resposta é bloqueada ou

inibida<sup>5</sup>”. Meyer também aponta que a experiência musical é proveniente de dois processos: a natureza dos processos mentais humanos e o conhecimento do ouvinte. Para identificar alguns processos inatos da mente humana, ele se apoia em componentes apresentados na teoria de Gestalt. Meyer escreveu que é importante fazer essa diferenciação, mas que, durante a escuta musical, esses elementos interagem entre si, tornando a experiência musical uma mistura entre esses dois tipos de expectativa.

Já na década de 1970, Wedin (1972a) propôs outra abordagem, na qual a música podia ser entendida por três fatores emocionais contrastantes: intensidade *versus* leveza, tensão *versus* relaxamento e solenidade *versus* trivialidade. Essas qualidades foram associadas com parâmetros de estrutura musical como ritmo, altura e modo.

O campo da música e emoção sobreviveu com poucos representantes significativos da área até o início dos anos 1990, quando a psicologia social da música estava em ascensão. Isso tornou possível o afastamento da visão cognitivista que se fixava muito em experimentos controlados em laboratórios, visando criar uma taxonomia das emoções musicais (Juslin & Sloboda, 2010). Ao dar espaço a uma nova abordagem que contemplava a vivência musical cotidiana dos participantes, nessa década, começou-se a diferenciar as emoções sentidas das emoções percebidas. No estudo de Wedin (1972a), por exemplo, os participantes apenas descreviam a música em termos emocionais, sem estabelecer se eles estavam descrevendo emoções sentidas ou percebidas.

Para que se pudesse escrever sobre emoções sentidas e percebidas era necessário estabelecer um léxico comum, ou seja, uma série de termos que se relacionariam com as emoções musicais. Juslin (2013b) utiliza do conceito de emoções básicas para estabelecer um vocabulário de base que contemple as experiências emocionais em situações de escuta musical. Os termos foram decorrentes das emoções mais comuns no nosso cotidiano: alegria, raiva, surpresa, medo e tristeza. Segundo Oatley (1992), essas emoções foram extraídas a partir da ideia de que algumas delas pertencem a um grupo que é mais inato ou biologicamente fundamental. Trata-se de emoções derivadas de situações recorrentes durante a evolução humana como cooperação, conflito, separação, perigo, reprodução e carinho. Juslin (2013b), por sua vez, afirma que as emoções básicas estão intimamente ligadas à expressividade da fala, que surgiu da necessidade humana de categorizar informações para prever ou antecipar o resultado de uma interação. Finalmente, segundo Bryant e Barret (2008), mesmo em civilizações que não participaram do fenômeno da globalização das últimas décadas. As emoções básicas na fala humana têm um padrão intercultural de decodificação.

---

<sup>5</sup> Emotion or affect is aroused when a tendency to respond is arrested or inhibited (Meyer, 1956, p.14),

A mensuração da emoção tem duas principais abordagens: a categórica e a dimensional. A abordagem dimensional apresenta as emoções dentro dimensões afetivas, ou seja, categorias mais amplas e contínuas da experiência emocional. Nela não existe um liminar de transformação de uma emoção em outra e, sim, um fluxo emocional contínuo que pode ser vagamente apontado pelo ouvinte dentro das dimensões afetivas. O modelo circumplexo de Russel (1979, 1980) é um dos exemplos desta abordagem. Ele utiliza um referencial cartesiano em que o *arousal* e a valência afetiva constituem a ordenada e a abscissa. O *arousal* diz respeito ao estado de excitação fisiológica do ouvinte. Trata-se da mensuração da reação de diversos mecanismos neurais e cognitivos que se manifestam no corpo do ouvinte durante uma experiência musical. O *arousal* pode se manifestar de modo mais sutil ou até mesmo em reações motoras como mexer alguma parte do corpo para acompanhar a música ou dançar. Já a valência diz respeito à carga emocional da música e o grau de satisfação presentes na experiência de escuta musical. Este item do modelo circumplexo de Russel interage com a subjetividade de cada indivíduo, pois, mesmo que algumas emoções tenham características mais universais de um ponto de visto biológico, cada pessoa possui uma perspectiva diferente baseada em seus valores, experiências culturais e pessoais. Dentro do modelo de Russel, cada uma destas dimensões cartesianas pode ser positiva ou negativa, criando quatro quadrantes diferentes que contêm emoções semelhantes. Por exemplo: o quadrante com valência negativa e *arousal* baixo indica emoções relacionadas à tristeza e sonolência. Valência positiva e *arousal* alto indicam alegria e excitação. Valência positiva e *arousal* baixo indicam relaxamento e serenidade. Valência negativa e *arousal* alto indicam medo ou raiva.

A abordagem dimensional falha em ser totalmente efetiva quando emoções de valência e *arousal* iguais têm características qualitativas distintas, como medo e raiva. Ela funciona melhor em contextos nos quais se trabalha com os “afetos de vitalidade” (Stern, 1985). Este termo denomina alguns sentimentos que não se encaixam em uma categoria emocional exata, mas que possuem um contorno, movimento ou característica que remete a algum estado emocional mais abstrato. O conceito tem relação com a teoria de que a música representa os contornos dinâmicos das nossas experiências emocionais, mas não as emoções de forma específica (Langer, 1957). Por exemplo, um trecho de uma música com um aumento de dinâmica e andamento rápido faz referência aos contornos de experiências emocionais, que podem ser ligados com raiva ou alegria.

A abordagem categórica define as experiências emocionais como pertencentes a categorias distintas. Juslin (2019) utiliza as cores para explicar essa ideia. Podem existir diferentes tons de azul, assim como existem diferentes “tons” de tristeza. Porém, em certo momento, essa tristeza ou cor se transforma abruptamente em outra. Um exemplo desta

abordagem é o estudo de Zentner, Grandjean e Scherer (2008), no qual os autores se propuseram a encontrar novos léxicos para identificar com precisão as emoções musicais. A abordagem categórica separa os aspectos afetivos de cada episódio emocional em diferentes grupos, como alegria, tristeza, raiva, surpresa, medo e interesse. Cada categoria pode apresentar nuances da experiência, ou seja, existem diferentes tipos de alegria que podem ser vivenciados, por exemplo. Porém, Zentner *et al* (2008) pontuam que utilizar a abordagem categórica com termos extraídos das emoções básicas pode não capturar as nuances das emoções musicais. Os autores argumentam que o contexto evolutivo do qual as emoções básicas são extraídas e as experiências de escuta musical são contextos radicalmente diferentes. Portanto, a experiência de sentir uma mesma emoção nestes dois momentos deve ser diferente.

Em seu estudo, Zentner, Grandjean e Scherer (2008) fizeram quatro experimentos com o intuito de entender o que torna as emoções musicais diferentes em relação às emoções do cotidiano, além de proporem a criação de um instrumento de medida das emoções que fosse exclusivo para situações de escuta musical. Este novo instrumento de medida busca evitar problemas metodológicos e conceituais neste campo do conhecimento, além de discutir os seus resultados com outros modelos já existentes que tratam de emoções induzidas pela música. O primeiro experimento tinha como objetivo encontrar termos relevantes para a descrição de experiências emocionais. Para isso, foi compilada uma lista com 515 termos diferentes que foi analisada por 92 estudantes de psicologia da Universidade de Genebra. Eles tinham apenas a tarefa de determinar palavras como sendo adequadas ou não para descrever estados afetivos. Após eliminar sinônimos e palavras que não tiveram relevância estatística, os autores concluíram este experimento com uma lista de 146 léxicos emocionais.

O segundo experimento consistia em determinar palavras que pudessem descrever experiências afetivas relacionadas especificamente à música, além de buscarem entender se os termos faziam referência às emoções sentidas ou percebidas. Para isso, os 146 termos encontrados no experimento anterior foram julgados por 262 estudantes de graduação em psicologia. Os participantes tinham que preencher dois questionários de múltipla escolha que perguntavam quão recorrentes eram as emoções que eles vivenciavam durante experiências musicais. Um dos questionários era referente às emoções percebidas na música e o outro era referente às emoções sentidas. Para que esse experimento pudesse ter uma amostra relevante de participantes, os estudantes foram selecionados de acordo com a sua preferência musical. Os pesquisadores demoraram dois anos para conseguir preencher cinco categorias de estilos musicais: música clássica, *jazz*, *pop/rock*, música latina e *techno*. Depois da coleta de dados, os resultados foram submetidos a testes estatísticos para determinar uma nova lista de termos com 89 itens, que seria reduzida novamente a partir da eliminação de sinônimos e da ajuda de mais 63

estudantes de psicologia. Nos resultados deste experimento, ocorreu uma diferença estatística nas respostas emocionais em função do gênero musical e do tipo da resposta dos participantes (emoções sentidas ou percebidas).

Um terceiro experimento foi feito para aprofundar os resultados anteriores e identificar a estrutura das emoções musicais sentidas a partir de subcategorias nas quais os termos afetivos possivelmente poderiam ser divididos. Para isso, a amostra foi ampliada e aplicada em uma situação de música ao vivo. Assim, o estudo foi executado em um festival de música de diversos gêneros. 801 participantes responderam a um questionário que continha 66 termos afetivos. Neste questionário, eles tinham que se lembrar de um momento musical em que se emocionaram e identificar se cada um dos termos afetivos era muito recorrente, ocasional ou se nunca ocorria. Ao final do questionário, os participantes tinham a liberdade de adicionar termos que julgavam relevantes e não estavam presentes na lista. De modo geral, os resultados confirmaram os dados do experimento anterior e foi possível extrair uma lista que continha 40 termos que funcionam como uma espécie de taxonomia das emoções, especificamente voltada para a área da música. Esta lista foi denominada de GEMS (Geneva Emotional Music Scale) e estes 40 itens foram divididos em nove categorias de afetos despertados pela música: admiração, transcendência, ternura, nostalgia, paz, poder, alegria, tensão e tristeza.

Finalmente, um quarto experimento foi realizado para testar a efetividade dessa nova taxonomia em relação aos modelos categóricos (derivados das emoções básicas) e dimensionais. Foram utilizados três parâmetros para comparar as abordagens: (a) de qual modelo eram os termos mais escolhidos pelos participantes; (b) se a GEMS iria permitir mais concordância entre os participantes em suas respostas em relação aos outros modelos de mensuração existentes na época (modelo circumplexo de Russel ou a abordagem categórica derivada das emoções básicas); (c) se o modelo poderia proporcionar um léxico de termos que facilitava a identificação das emoções em situações de escuta musical. 238 participantes forneceram respostas emocionais a uma série de trechos de música não vocal e alguns trechos escolhidos livremente em suas próprias casas. Os participantes foram divididos em dois grupos e receberam dois questionários: um deles era apenas da GEMS e o outro era um formulário comparativo entre os três modelos emocionais (GEMS, dimensional e categórico derivado das emoções básicas). Um dos grupos usou o formulário da GEMS para os trechos musicais escolhidos pelos pesquisadores e o outro grupo usou a GEMS para as respostas emocionais dos trechos livres. Após a comparação de respostas entre ambos os grupos, os resultados mostraram que o modelo criado por Zentner, Grandjean e Scherer possibilitava mais concordância entre as emoções nos ouvintes, era o mais utilizado dentro do contexto comparativo e também oferecia mais precisão na delimitação dos sentimentos. No final do estudo, os autores ressaltam que os resultados não podem descartar os

outros modelos, pois mesmo com a GEMS, a taxa de concordância obtida entre os ouvintes participantes da pesquisa não foi muito alta. Outra observação feita pelos autores foi a de que o modelo categórico derivado das emoções básicas parece ser mais adequado para emoções percebidas, enquanto a GEMS descreve melhor as emoções sentidas. Zentner et al (2008) argumentam que isso ocorre porque o modelo categórico tende a descrever emoções mais cotidianas. Enquanto, a GEMS se refere às emoções específicas das experiências musicais.

Finalmente, a respeito da mensuração das emoções em situações de escuta musical, Frijda e Sundararajan (2007) trazem uma diferenciação entre emoções refinadas e grosseiras (*coarsed*), sendo que as primeiras se referem às experiências subjetivas nas quais o foco é voltado para o sentir e as últimas se referem às emoções que resultam em ações, como fugir ou lutar em situações de perigo. Segundo esses autores, é necessário existir uma abordagem que identifique e sistematize termos para tratar de emoções refinadas, algo que não foi feito na pesquisa de Zentner et. al. (2008).

Após este breve panorama do campo da música e emoção, eu apresentarei, na próxima sessão, um modelo que tenta explicar *como* a música induz emoções nos ouvintes no ato da escuta musical.

## 2.2 O modelo BRECVEMA

A literatura científica a respeito de música e emoção já contém uma extensiva investigação no sentido de se mapear os fatores musicais que influenciam as emoções percebidas e sentidas do ouvinte em situações de escuta musical (Juslin, Harmat & Eerola, 2014). Porém, apenas listar esses fatores musicais não constitui uma explicação a respeito do *porquê* de elas ocorrerem, ainda mais em contextos culturais radicalmente diferentes. Mesmo que fosse possível a obtenção de uma lista universal de fatores musicais, ela não seria válida sempre, uma vez que a mesma experiência musical de um ouvinte nunca se repete (Juslin, 2019). Ao se partir dessa conclusão, uma teoria a respeito das emoções teria que explicar o *porquê* de certo estímulo musical gerar uma emoção e o *porquê* especificamente essa emoção foi gerada (Juslin et al., 2014).

Foi nesse intuito que Patrik Juslin (2013b) criou o BRECVEMA<sup>6</sup>. Trata-se de um modelo que propõe a existência de oito mecanismos subjacentes de indução de emoção a partir da música. A sigla foi cunhada das iniciais dos oito mecanismos subjacentes em inglês: *brain stem reflex*, *rhythmic entrainment*, *evaluative conditioning*, *emotional contagion*, *visual imagery*, *episodic memory*, *musical expectancy* e *aesthetic judgment*. O conceito de mecanismo

---

<sup>6</sup> O BRECVEMA é chamado também de teoria unificada das emoções.



apresentado se refere aos “processos causais pelos quais um resultado é alcançado” (Juslin, 2019, p. 253). O termo mecanismo também pode ser entendido por meio de quatro ideias comumente presentes em suas diversas definições (Hedström & Ylikoski, 2010): (a) um mecanismo sempre existe em função de algo e é caracterizado pelo efeito ou fenômeno causado; (b) um mecanismo segue uma lógica causal, no qual ele é o fator que gera o fenômeno estudado; (c) Todo mecanismo possui uma estrutura. Quando se utiliza uma explicação baseada em mecanismos é necessário identificar essa estrutura; (d) existe uma hierarquia em sistemas contendo mecanismos, sendo que um estudo pode pressupor a existência de certas propriedades ou atividades, que sempre podem ser explicadas com outros submecanismos mais elementares. Juslin (2019) pontua ainda que um mecanismo não tenta explicar um fenômeno integralmente, mas, sim, as partes mais importantes do processo. No contexto da presente pesquisa, o BRECVEMA tenta descrever o processo mental do ouvinte durante uma experiência emocional em situações de escuta musical. Cada um dos mecanismos faz referência a uma letra da sigla BRECVEMA. Eles estão organizados em ordem cronológica, a partir de seu surgimento evolutivo e serão explicados nesta ordem, a seguir:

O reflexo do tronco encefálico se refere à resposta do sistema nervoso autônomo ligado às mudanças extremas e repentinas de características acústicas do som, por exemplo, volume timbre ou dissonâncias. Esse mecanismo é ligado a instintos biológicos muito antigos de sobrevivência. Os indivíduos que reagiam mais rapidamente aos sons estranhos no seu ambiente possuíam mais chance de sobreviver. De tal modo, que quando um estímulo sonoro excedia certo limite de variação, seja de volume, timbre ou outro parâmetro, o sistema auditivo imediatamente alertava o cérebro sem que houvesse uma compreensão racional do evento em questão. Quando se trata desse mecanismo em um contexto musical, ele pode parecer primitivo e sem valor artístico. Porém, ele não é ligado apenas a sustos: o clímax de uma música em geral envolve mudanças intensas de tempo, volume e timbre. O reflexo do tronco encefálico pode atuar junto a outros mecanismos para se reforçar mutuamente, por exemplo, uma súbita variação de tonalidade acompanhada de uma mudança de dinâmica. Esse contraste repentino pode violar a expectativa musical do ouvinte, portanto, ativando outro mecanismo (no caso, a expectativa, que será explicada mais adiante). Neste caso, a sua importância pode ser mascarada pelo outro mecanismo ativado, simplesmente por o outro evento parecer mais musicalmente significativo. Paradoxalmente, o reflexo do tronco encefálico gera uma experiência muito intensa no momento em que ela ocorre, mas pode ser dissipada rapidamente por causa dos vários outros estímulos sonoros correntes simultaneamente durante uma escuta musical.

O pareamento rítmico se refere à conexão gradual entre um ritmo interno do corpo e um ritmo externo poderoso de uma música, por exemplo, quando mexemos a cabeça com o pulso

durante a audição de uma música. É importante notar que esses movimentos surgidos a partir do pareamento podem causar uma alteração no estado emocional do ouvinte. Não se trata apenas de um entendimento cognitivo do evento que depois se manifesta no resto do corpo. Assim, se estamos ouvindo uma música com um pulso ligeiramente mais rápido que o nosso batimento cardíaco, eventualmente nosso coração pode começar a acelerar de modo a parear com o ritmo externo dessa música. Esse movimento se espalha para outros componentes emocionais pelo feedback proprioceptivo<sup>7</sup>, de tal modo que nossos sistemas motores (músculos, pele e articulações) ajudem a regular o resto do corpo neste mesmo ritmo. Esse padrão de ativação muscular gera um aumento no *arousal* que, conseqüentemente, pode causar movimentos externos (como bater o pé junto com uma música). Por fim, essa elevação do pulso pode levar a uma sensação de excitação se não houver outra avaliação a respeito do estímulo sonoro a ser apreciado. Para haver pareamento rítmico, são necessárias algumas características: (a) a presença de pelo menos dois osciladores diferentes e independentes trabalhando em um intervalo de tempo mais ou menos regular; (b) os osciladores devem interagir de tal modo que eles se influenciem. Ademais, o pareamento não constitui apenas uma simples sincronização. Para que haja um pareamento, de fato, um dos osciladores deve variar a sua frequência lentamente ao longo do tempo, enquanto que o outro oscilador deve continuar pareado. Assim como o reflexo do tronco encefálico, o pareamento rítmico é resultado de uma forte ligação entre a percepção auditiva e as nossas respostas motoras, que funcionam de modo complementar, pois nossos sistemas motores também nos ajudam na percepção rítmica. Isso pode explicar a vontade física de querer acompanhar um *groove*<sup>8</sup> ou ritmo musical (Juslin, 2019).

O condicionamento avaliativo se refere à associação condicional entre uma música e um estímulo, que pode ser positiva ou negativa. O condicionamento avaliativo (ou afetivo) se distingue do condicionamento clássico de Pavlov por incluir um elemento emocional, que faz com que o pareamento entre os estímulos ocorra mais rapidamente. Para exemplificar, pode-se pensar em dois melhores amigos que se encontravam regularmente e sempre se divertiam muito juntos. Quando eles se encontravam, certa peça de música tocava sempre, sem que eles reparassem na recorrência dela. É possível que, quando um deles ouvisse a música fora do contexto de um encontro com seu amigo, ela despertasse felicidade. Isso acontece porque a música e a qualidade afetiva do momento em que ela foi ouvida se entrelaçam, criando, assim, um condicionamento. Para que haja condicionamento afetivo entre a música e determinado

---

<sup>7</sup> Pode ser entendido como as informações geradas pelos receptores internos (músculo, órgãos) e externos (olhos, ouvidos) do corpo humano (Juslin, 2019).

<sup>8</sup> Ritmos musicais que induzem um desejo agradável inconsciente ou pouco consciente de acompanhar a música com alguma parte do corpo (Janata, Tomic & Haberman, 2012).

estímulo não é necessário ter nenhuma relação entre eles. Também não é necessário que o ouvinte tenha consciência desse mecanismo para que ele aconteça. Além disso, o condicionamento avaliativo tende a perdurar por mais tempo do que os outros tipos clássicos de condicionamento. Isso pode ter relação com o fato de ele incluir um dado emocional, que o torna uma memória mais persistente. Esse mecanismo também pode se manifestar de outro modo em relação à música: um ouvinte pode desenvolver um condicionamento com certo tipo de música. Finalmente, uma música parecida com outra pode desencadear as mesmas emoções condicionadas por conta da familiaridade, mesmo que o ouvinte não conheça essa nova peça (Juslin, 2019).

O contágio emocional se refere à imitação interna da expressividade percebida na música. Esse mecanismo associa os padrões similares à expressão de emoção na voz humana aos elementos presentes na música. Assim, uma peça que apresenta características ligadas à expressão de tristeza, como andamento lento, timbres opacos e volumes baixos, pode ser reconhecido como tristeza pelo ouvinte. O contágio emocional não é apenas um mecanismo que se relaciona com a música, mas uma ferramenta humana para convergir emocionalmente com outras pessoas, seja por meio da empatia ou do entendimento de como lidar com uma situação. Esse mecanismo permite que os sentimentos de outros indivíduos sejam compreensíveis, ou seja, trata-se de uma ferramenta social. A identificação das emoções por meio do acionamento desse mecanismo ocorre por meio de elementos como expressões faciais, trejeitos, vocalizações. Estes dados afetivos podem ser utilizados para se entender a carga emocional da música ou serem reproduzidos internamente pelo ouvinte. Quando se trata de música gravada, parâmetros acústicos que remetem aos padrões emocionais na voz são reproduzidos em um contexto musical. Esses parâmetros são referentes ao andamento, ao timbre, ao volume, à altura e aos padrões de dinâmica. O ouvinte decodifica esses dados como se fossem originados de uma voz humana e reproduz a emoção percebida na música. Um exemplo que ilustra a ativação desse mecanismo se dá por meio da comparação entre o ato de ouvir uma composição (feita para instrumentos físicos) em um contexto virtual, no qual é executada pelo compositor por meio de um software e o ato de ouvir a mesma obra sendo tocada por um intérprete: é possível apreciar a beleza da música quando é tocada pelo computador, mas ela só se torna expressiva, de fato, com as nuances que o intérprete insere em sua apresentação (Juslin, 2019).

As imagens visuais se referem à combinação do estímulo musical com a criação de imagens na mente do ouvinte. As imagens se tornam representações metafóricas da peça musical, como por exemplo, imaginar uma bela paisagem enquanto se escuta uma música que o ouvinte considere muito bonita e calma. As imagens podem surgir de três modos diferentes, todos derivados da interação entre a estrutura musical e a imaginação do ouvinte. A primeira

consiste de transformar a narrativa musical em imagens que representem metaforicamente os movimentos da estrutura musical, por exemplo, um movimento melódico ascendente ser imaginado como a imagem de algo sendo elevado continuamente (similarmente aos afetos de vitalidade). A segunda trata das imagens que surgem dos mitos e histórias envolvendo a obra e o artista. Nesse caso, podemos exemplificar com a música *Tears in Heaven*, de Eric Clapton, que por si só já é bonita. Mas o fato de ter sido escrita para o seu filho, que morreu aos quatro anos de idade, só intensifica todos os afetos presentes nela. O terceiro deriva da similaridade de certos aspectos da estrutura musical com a vida do ouvinte, fazendo com que ele vivencie a música como uma representação de aspectos da sua realidade (Juslin, 2019).

A memória episódica se refere à associação de uma música a uma experiência ou episódio marcante na vida do ouvinte, proporcionando que a lembrança desse episódio desencadeie a emoção associada a ele. Diferentemente do condicionamento avaliativo (que ocorre inconscientemente), esse mecanismo possui uma associação consciente por parte do ouvinte, pois, ao relembrar o episódio, ele o vivencia novamente, como se fosse transportado mais uma vez para aquele contexto. Assim, enquanto o condicionamento avaliativo desencadeia uma memória procedural, que é uma simples associação repetida, a memória episódica se assemelha à memória semântica, um tipo de memória que contém informações sobre o mundo. A memória episódica contém informações sobre o mundo, porém, pela ótica pessoal do indivíduo. Tulving (2002) argumenta que as memórias episódicas não são apenas lembradas, mas vividas novamente. Assim, o acionamento desse mecanismo permite que o ouvinte consiga expressar verbalmente informações temporais, espaciais e afetivas a partir de um *replay* mental. Juslin (2019) escreve que as emoções funcionam como marcadores para a memória episódica. Nós nos lembramos de eventos importantes por causa dos registros de nossas respostas emocionais (Allen, Kaut, & Lord, 2008). Consequentemente, Juslin (2019) argumenta que uma das principais funções da memória é esquecer, ou seja, saber quais informações são relevantes. Nossas emoções ajudam a sinalizar quais informações devem ser guardadas. A nostalgia é uma emoção fortemente associada com a memória episódica. Ruud (1997) argumenta que as memórias afetivas envolvendo música promovem o senso de identidade por parte do ouvinte. Além disso, a memória episódica nos ajuda a lembrar de quem nós somos enquanto experienciamos uma realidade que muda constantemente (Bluck et al., 2005).

A expectativa musical se refere ao ato de o ouvinte tentar imaginar e antecipar os eventos que se desdobram durante uma escuta musical. Portanto, uma emoção pode ser despertada no ouvinte por meio da confirmação, negação ou atraso dessas expectativas (Huron, 2006). Por exemplo: uma progressão harmônica na qual não há resolução após um acorde de função dominante da tonalidade causa um acúmulo de tensão que pode gerar uma resposta emocional no

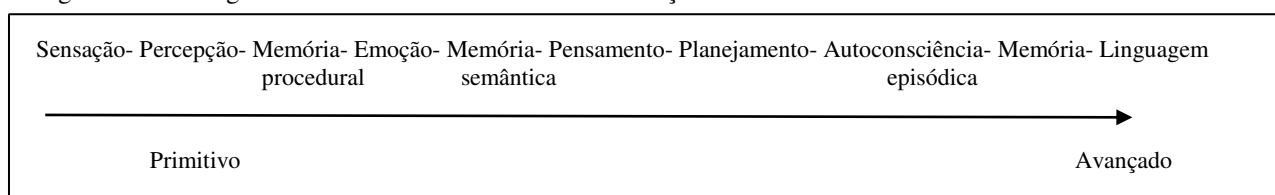
ouvinte. Assim como o condicionamento avaliativo, esse mecanismo depende das experiências individuais do ouvinte. Ou seja, os padrões musicais que ele aprende funcionam como esquemas para poder prever desfechos musicais. Esse comportamento deriva de padrões biológicos de sobrevivência, pois, se um indivíduo conseguir antecipar uma situação em sua imaginação, ele provavelmente conseguirá reagir mais rapidamente ao evento em questão (Huron & Margulis, 2010), em relação a uma situação na qual o evento consiste em algo completamente inesperado (Jakobs et al., 2009). Huron (2006) argumenta que eventos surpreendentes são interpretados biologicamente como falhas cognitivas, como quando o nosso corpo não estava preparado para lidar com o evento em questão. Porém, no contexto musical, o corpo rapidamente processa o dado surpreendente como não perigoso. Huron (2006) sugere que o prazer provindo de experiências surpreendentes ocorre em função do contraste de valência, que é quando uma reação de surpresa (biologicamente negativa) é seguida de um evento com valência positiva. A reação negativa inicial funciona como um amplificador emocional da experiência (Huron, 2006). Huron completa este argumento ao alegar que a incerteza da vida é um componente importante da felicidade humana. Segundo ele, realizações importantes perderiam parte do seu prazer se não fossem uma surpresa até certo ponto. Tanto a expectativa musical quanto o reflexo do tronco encefálico podem ser reações a eventos inesperados, mas a diferença entre os dois é a de que a expectativa musical diz respeito às violações sintáticas, enquanto o reflexo do tronco encefálico reage de acordo com características puramente acústicas. O processamento da realidade se dá através da comparação com padrões já estabelecidos em nossa memória (Brower, 2000). Portanto, nossa expectativa musical é baseada em generalizações culturais e automáticas junto com o processamento verídico da música por parte da nossa memória de curto prazo. Isso faz com que sempre que a mesma música for processada como uma nova informação, ela será comparada com os padrões e esquema familiares ao ouvinte (Jackendoff, 1992).

Finalmente, o julgamento estético se refere à avaliação da obra apreciada a partir de critérios estéticos por parte do ouvinte. Esses critérios são definidos por Juslin (2019) como beleza, expressividade, originalidade, tipicidade, emoção, virtuosidade, mensagem e originalidade. Para que o julgamento estético ocorra, é necessário que o ouvinte encare a música com uma atitude estética, ao focar a sua apreciação em características da música relevantes para o seu valor artístico. Isso ocorre por conta do ambiente ou pela preconcepção do indivíduo em tratar algo como arte (como por exemplo, encarar um mictório como uma obra de arte por estar no museu). Também é possível que alguma característica ou elemento da estrutura musical chame a atenção do ouvinte, fazendo com que ele ative sua atitude estética. Quando o ouvinte começa a julgar uma peça esteticamente, ele utiliza os critérios para definir o seu valor artístico. Quantos e quais critérios são utilizados é algo subjetivo: cada pessoa pode usar e dar

importâncias diferentes para cada critério. A partir do julgamento estético, o ouvinte estabelece uma preferência, ou seja, ele gosta ou desgosta da obra. Nesse sentido, uma emoção é despertada de acordo com a intensidade da experiência de escuta, de modo a existir um limiar no qual o próprio julgamento se transforma em um evento emocional. Ademais, é possível que a preferência positiva ocorra mesmo que o ouvinte considere aquela obra “ruim” esteticamente, no sentido de que ele pode gostar de uma música por motivos não ligados ao seu valor artístico, como por exemplo, uma música que é boa para dançar, mas não preenche os seus critérios estéticos (Juslin, 2019).

Apesar de não existir um consenso específico em relação à ordem cronológica do desenvolvimento dos mecanismos entre pesquisadores, é possível traçar uma linha aproximada para organizar esse conhecimento (Juslin, 2019). A figura 1 abaixo ilustra uma possível cronologia para entendermos o desenvolvimento de diferentes funções do cérebro que podem ser relacionadas aos mecanismos subjacentes.

Figura 1. Cronologia do desenvolvimento de diferentes funções do cérebro.



**Nota.** Figura adaptada de “Musical Emotions Explained” por P. N. Juslin, 2019. Oxford, p. 26.

Como notado na figura 1, a sensação é considerada a primeira função desenvolvida do cérebro, complementada pela habilidade de direcionar a atenção (Juslin, 2019). Isso tornou possível reagir a eventos externos de modo automático, ainda sem a capacidade de compreensão causal entre estímulo e reação, assim como uma resposta do tronco encefálico. Em seguida, a figura apresenta a percepção de impressões sensoriais interpretadas (Juslin, 2019, p. 261). Ao lado da memória procedural, a percepção capacita o cérebro a associar eventos com sensações, que pode resultar no condicionamento avaliativo, por exemplo. O próximo item da figura é a emoção, que permite a expressão e reconhecimento de traços afetivos na fala e nas expressões faciais. O contágio emocional ocorre por conta da percepção desses traços emocionais expressivos, que também contribuem com a habilidade social. O surgimento da imaginação acompanha o desenvolvimento dos dois próximos termos apresentados na figura (memória semântica e pensamento). A combinação entre eles possibilita criar e recriar estímulos mentais sem a presença de um evento físico. A criação dos estímulos é encontrada no mecanismo das imagens visuais. Já recriação de estímulos anteriores faz referência à experiência ativada pela

memória episódica, esta também necessitada da existência da autoconsciência que, com o planejamento apontado na figura cria a possibilidade de uma linguagem passível de ser utilizada para descrever esquemas e narrativas. Esses esquemas e narrativas são a base para o ouvinte antecipar eventos ou ideias, como na expectativa musical. Não existe um consenso a respeito de quando a arte foi desenvolvida pelo ser humano, mas Juslin (2019) argumenta que algum tipo de protolinguagem ou comunicação verbal pode ter surgido antes da capacidade estética. Logo, o julgamento estético se enquadra nesse último período de desenvolvimento, no qual a arte foi possivelmente desenvolvida.

A partir dessa perspectiva evolutiva dos mecanismos, é possível identificar aspectos básicos do desenvolvimento e do comportamento humano. O corpo humano funciona a partir de “redundâncias funcionais”, ou seja, se um estímulo potencialmente perigoso não ativar um mecanismo, existem redundâncias para a mensagem ser percebida a partir de outro mecanismo (Juslin, 2019). Durante a escuta de uma música, múltiplos mecanismos podem ser ativados para induzir a mesma emoção ou várias emoções distintas. Por exemplo, uma música em que o ouvinte sinta alegria pode ativar o pareamento rítmico, o contágio emocional e a memória episódica. Essa redundância adiciona profundidade e complexidade à experiência emocional, mas também pode gerar uma mistura de elementos afetivos que tornem a distinção de cada um deles difícil.

Segundo Juslin (2019), a partir dos mecanismos subjacentes, é possível entender os processos musicais que ocorrem e resultam em experiências emocionais. Segundo o autor, a ativação dos mecanismos pode depender do contexto cultural e dos conhecimentos do ouvinte. Alguns dos mecanismos são associados às funções biológicas básicas, independentemente do contexto cultural e do aprendizado do indivíduo. Como o reflexo do tronco encefálico, que é consequência de uma reação súbita do sistema nervoso autônomo. Já a expectativa musical apresenta uma alta variância cultural, pois reflete esquemas aprendidos a partir da escuta de diferentes gêneros musicais (Juslin, 2019).

Esses diferentes níveis de dependência à experiência individual do ouvinte podem ser analisados a partir de diferentes tipos de codificação dos estímulos emocionais. Juslin e Sloboda (2001) definem três categorias de codificação dos símbolos presentes na música: icônica, intrínseca e associativa. A codificação icônica é definida pela presença de elementos estranhos ao contexto musical que são traduzidos para dentro da música. Trata-se de um evento ou fenômeno dotado de características estruturais ou expressivas associadas à música no processo de codificação. Por exemplo: uma obra pode ser identificada como triste por ter um andamento lento, estar no modo menor e ser executada em uma dinâmica fraca. Estes elementos podem ser vinculados às características acústicas da voz humana, derivadas da expressão de alguma

emoção. As inflexões presentes na fala podem ser utilizadas para o ouvinte identificar aspectos emocionais da peça ouvida (Sloboda & Juslin, 2001).

A codificação intrínseca faz referência aos elementos prévios dentro de uma mesma música ou de um contexto musical estabelecido, que pode ser de um gênero ou de um sistema de organização musical (como o tonalismo, por exemplo). Alguém acostumado a ouvir música tonal pode identificar um acorde dominante como uma tensão, simplesmente por referenciar um vocabulário preexistente no ouvinte. Essa codificação também pode ser construída ao longo da audição de uma música a partir da repetição de algum elemento, como um mesmo tema ou motivo. Pode-se imaginar uma música em que uma melodia seja introduzida por um violino e em outra secção ela seja tocada pelo violoncelo, de tal modo que ele faça referência ao elemento já apresentado (a melodia), mas adquira um novo significado, derivado da variação timbrística. Assim, diferentemente da codificação icônica, experiências afetivas intrínsecas não fazem referência aos eventos extrínsecos à obra e, sim, aos elementos previamente explorados na própria obra ou às estruturas musicais conhecidas pelo ouvinte (Juslin, 2019).

A codificação associativa trata das relações entre a música e os elementos extrínsecos que não têm similaridade estrutural. Esse tipo de codificação pode ser entendido como um condicionamento clássico, ou seja, elementos musicais repetidamente pareados com outro objeto ou evento. Por exemplo: ao ouvir certos instrumentos musicais, uma associação a algum gênero de música específico pode ser feita. Assim, uma guitarra distorcida pode fazer referência ao gênero do *rock* (Juslin & Sloboda, 2010).

Esses diferentes tipos de codificação também podem ser analisados de acordo com sua especificidade intercultural. A codificação icônica trata da universalidade das emoções básicas (alegria, tristeza, medo, raiva e surpresa) em contextos de expressividade musical (Fritz et al., 2009). Logo, ela tem o maior índice de especificidade intercultural. Já a codificação intrínseca lida com os movimentos de tensão e relaxamento presentes na música, geralmente sem caracterizar uma emoção específica, mas ajudando a qualificar as emoções induzidas pelas codificações icônicas e associativas (Juslin, 2013b). A codificação associativa acessa dados da experiência pessoal do ouvinte ou eventos pertencentes a um contexto cultural específico, fazendo com que ela tenha a menor especificidade intercultural (Juslin, 2019).

À medida que as emoções crescem em complexidade, torna-se necessário observar mais atentamente o papel que as experiências pessoais exercem sobre as suas respostas emocionais à música. Assim, a mesma música pode causar arrepios em uma pessoa e nenhuma reação em outra e, por mais que as pessoas escutem os mesmos sons, elas podem não escutar a “mesma música” por conta das suas vivências e aprendizados anteriores (Juslin, 2019). É importante notar também que, por mais que uma peça tenha oportunidades para que todos os mecanismos



sejam ativados, é possível que nenhuma reação afetiva seja despertada. Além disso, Juslin (2019) argumenta que até mesmo uma música que já tenha induzido uma experiência emocional intensa em um determinado ouvinte, em outro momento pode não ter nenhum impacto nele. A indução de emoção durante uma escuta musical é uma complexa interação entre o compositor e seu material musical, a *performance* do intérprete, o contexto social da escuta e a história de vida do ouvinte. Qualquer mudança em uma destas variáveis pode provocar alterações nas respostas emocionais à música.

Já se sabe que a comunicação de emoções não é o único modo de induzir emoções no ouvinte, uma vez que ele traz consigo uma bagagem musical, social e cultural que interage com a música por meio dos mecanismos subjacentes e que pode ou não corresponder aos afetos sentidos ou pretendidos pelo próprio compositor. Os pesquisadores que se debruçam sobre a temática “música e emoção” comumente analisam a relação existente entre o material musical produzido pelo intérprete e as respostas emocionais do ouvinte. Mas apenas uma pequena porcentagem deles leva em consideração o papel do compositor nesse processo (Juslin & Sloboda, 2010). Com isso em mente, essa pesquisa busca ajudar a complementar a falta de estudos nessa área.

O capítulo seguinte foi escrito com o intuito de servir como fundamentação teórica para que se possa incluir e entender o papel do compositor sobre as experiências afetivas musicais dos ouvintes, objetivo central da presente pesquisa. Nesse sentido, apresentarei o conceito de engajamento musical significativo e a matriz do engajamento significativo proposta por Brown e Dillon (2012), de modo a relacionar esses conceitos com a proposta do estudo empírico sobre música e emoção contemplado neste trabalho.

### **2.3 O engajamento musical significativo**

O engajamento significativo é uma ferramenta de análise que ajuda a entender processos criativos que podem ser relacionados ao BRECHEMA. A matriz do engajamento significativo apresenta os cinco modos de engajamento percorridos pelo compositor ao longo do seu processo de criação artística. Essa matriz pode ajudar a traçar perfis de preferências procedurais e, no caso da presente pesquisa, prover dados a respeito do engajamento do compositor que podem ser relacionados às respostas emocionais dos ouvintes.

Brown e Dillon (2012) definem a composição como “uma série de ações e comportamentos, realizadas em contextos públicos e privados, motivados pelo prazer e

satisfação de fazer música”<sup>9</sup>. Para esses autores, o prazer e a satisfação do fazer musical têm um aspecto emocional inerente. Elliot (2000), por sua vez, trata esse aspecto como um componente simbiótico do engajamento musical, uma vez que a interação do compositor com a música pode gerar sentimentos positivos que são entendidos como uma recompensa e uma motivação. Assim, um momento de profundo engajamento com a música pode resultar na ideia de *flow* de Csikszentmihalyi (1992, p. 4), um estado no qual, por conta do puro prazer de realizar uma determinada atividade, o indivíduo experimenta uma intensa imersão, em que nada mais parece ter importância. Segundo o autor, para alcançar esse estado é necessário um equilíbrio de dois aspectos: desafios e conhecimentos anteriores. Assim, acredita-se que a tarefa não pode ser muito fácil a ponto de se tornar entediante, mas nem muito difícil, trazendo nela um objetivo inalcançável. Mozart descreve em seu processo composicional a importância de um estado afetivo específico:

“Quando estou imerso em mim mesmo, completamente sozinho e de bom humor (...) é nessa ocasião que as minhas ideias fluem melhor e mais abundantemente. Quando e como elas vêm, eu não sei, não consigo forçá-las. Aquelas ideias que me agradem eu irei reter em minha memória, como estou acostumado, e eu as canto para mim mesmo. Tudo isso acende minha alma, e, provido que eu não seja incomodado, meu material se expande, se tornando definido e organizado. E o todo, por mais que seja longo, aparece quase terminado na minha mente, para que eu possa analisar em um relance, como uma bela pintura ou estátua<sup>10</sup>”. (Holmes, 2009, p.256, tradução nossa).

Essa experiência descrita se assemelha muito ao que Brown e Dillon descrevem ser o engajamento significativo com a música e com uma clara relação ao estado emocional de Mozart. Esses autores criaram uma série de conceitos para abordarem o engajamento dentro do âmbito da composição. Assim, o engajamento musical significativo se define como “uma imersão no processo composicional, um modo mais refinado de criação de novos materiais musicais, no qual o compositor pode entrar em contato com o seu conhecimento implícito e intuição” (Brown & Dillon, 2012). Segundo eles, as diferentes maneiras e contextos que o compositor interage com o material musical foram compilados em uma matriz, de modo a se poder entender a relação do artista consigo mesmo e com os seus processos.

Essa matriz é dividida entre os modos de engajamento, que são as diferentes atividades percorridas pelo artista durante o processo composicional e os contextos de significado que

---

<sup>9</sup> A definição apresentada foi retirada de Brown e Dillon para apresentar uma definição de composição musical segundo os autores utilizados nessa pesquisa.

<sup>10</sup> When I am, as it were, completely myself, entirely alone, and of good cheer (...) it is on such occasions that my ideas flow best and most abundantly. Whence and how they come, I know not; nor can I force them. Those ideas that please me I retain in memory, and am accustomed, as I have been told, to hum them to myself. All this fires my soul, and provided I am not disturbed, my subject enlarges itself, becomes methodized and defined, and the whole, though it be long, stands almost completed and finished in my mind, so that I can survey it, like a fine picture or a beautiful statue, at a glance.

agregam valor intrínseco e extrínseco à prática musical. Esta visão instrumental do conceito do engajamento significativo reflete a Teoria da Atividade, que relaciona as atividades práticas e externas com as internas e mentais, de modo que a análise holística do conjunto permite um entendimento aprofundado do sujeito e do objeto (Leontiev, 1978).

Ademais, Schoenberg (1984) assume que a análise apenas do objeto não revela o processo composicional ou características estéticas e, se algo se revela, trata-se apenas de algo incidental. Brown (2001), por sua vez, ressalta que o processo da composição musical é uma atividade multifacetada, na qual o compositor pode interagir com os materiais musicais de diversas maneiras e estas formas diferentes são denominadas de modos de engajamento. Por conta da natureza do processo composicional, o compositor pode alternar rapidamente entre os modos ou vivenciá-los simultaneamente, o que torna a delimitação dos modos de engajamento uma maneira de o artista se entender melhor e não uma avaliação de qualidade sobre o produto artístico.

## **2.4 A matriz do engajamento musical significativo**

O modelo teórico elaborado por Brown e Dillon (2012) identifica cinco modos de engajamento que os compositores percorrem durante a sua prática: *apreciar, avaliar, dirigir, explorar e incorporar*<sup>11</sup>. No outro lado da matriz, estão os três contextos que dão significado a essa atividade: o *peçoal*, o *social* e o *cultural*. Estes modos foram derivados da pesquisa de Brown (2001) sobre o engajamento criativo, na qual o autor identifica o interesse e o envolvimento do indivíduo com tarefas criativas como motivo central para a realização das atividades. Essa ideia espelha o pensamento de Elliot (2000), apresentado anteriormente para relacionar a motivação do indivíduo ao engajamento e, conseqüentemente, aos seus elementos afetivos.

Brown combinou a sua pesquisa com a de Dillon (2007), que buscava entender como se dava o engajamento dos estudantes em atividades musicais. Esses dados foram utilizados para estabelecer os atributos do engajamento significativo, bem como sua conceituação. A tabela 1 abaixo ilustra a matriz do engajamento significativo proposta por Brown e Dillon (2012):

---

<sup>11</sup> Attending, evaluating, directing, exploring, embodying (Brown & Dillon, 2012, p. 82-84).

Tabela 1. Matriz do engajamento significativo proposta por Brown e Dillon (2012).

	<b>Apreciar</b>	<b>Dirigir</b>	<b>Incorporar</b>	<b>Avaliar</b>	<b>Explorar</b>
<b>Pessoal</b>	Ouvir, assistir	Produzir, compor	Tocar, praticar	Analisar	Experimentar, improvisar
<b>Social</b>	Compartilhar peças	Reger	Ensaiai, gravar	Discutir	Improvisar em conjunto
<b>Cultural</b>	Comparecer a eventos	Promover	Apresentar	Publicar críticas	Publicar pesquisa

**Nota.** Matriz adaptada de “Meaningful engagement with music. In: Collins, D. (Ed.). The act of musical composition: studies in the creative process” por A. Brown, e S. Dillon, Ashgate, p. 84.

A combinação dos trabalhos dos dois pesquisadores resultou na matriz dos modos de engajamento exposta acima. Eles identificaram cinco modos de engajamento significativo percorridos durante o processo composicional e, com isso, puderam concluir que a intersecção entre os contextos para significado resulta em várias atividades diferentes presentes na criação musical.

Para conseguir validar suas ideias propostas, Brown e Dillon (2012) conduziram entrevistas com cinco músicos compositores consagrados: Steve Reich, David Hirschfelder, David Cope, Brigitte Robindoré e Paul Lansky. A amostragem foi feita de forma intencional para que, além de contemplar uma variedade de estilos e práticas composicionais, pudesse contar com compositores ativos e respeitados em suas áreas de atuação. Assim, durante 12 meses, os compositores foram monitorados para examinar o material criado por eles e, após essa etapa, foram feitos vídeos e entrevistas para capturar o ambiente de trabalho, hábitos e outros pontos pertinentes às suas práticas artísticas. Assim, dos dados extraídos dessa pesquisa, foi possível trazer exemplos concretos para cada um dos itens e ampliar a discussão a respeito do processo composicional de cada músico. A seguir, definirei e exemplificarei os aspectos presentes na matriz e teoria de Brown e Dillon.

*Apreciar* é a experiência de se distanciar da posição de compositor, despoando-se do controle dos materiais musicais para tornar a escuta uma experiência estética. O artista encara o instrumentista, a partitura, as ferramentas e os meios composicionais objetivamente, para perceber a obra de forma não abstraída. Trata-se de avaliar a completude, a qualidade e a expressividade da obra sem se prender à perspectiva de criador do material. É possível percorrer esse modo de engajamento ao se ouvir uma apresentação, um ensaio, uma gravação, um MIDI ou até na imaginação do compositor. David Hirschfelder, compositor australiano, descreve um esforço consciente em se desvincular rapidamente da obra, para refletir a respeito do seu progresso durante o processo composicional. Segundo ele, quando o criador de algo se afasta da subjetividade de sua posição, isto possibilita uma percepção objetiva do projeto a ser trabalhado.

Hirschfelder admite que esta tarefa não seja fácil, pois, quando era jovem, demorava semanas ou meses para poder ouvir suas obras do mesmo modo que outra pessoa provavelmente ouviria. Esse compositor também destacou que esse hábito deriva em especial de sua atividade profissional como compositor de trilhas, que regularmente impõe prazos curtos que o desafiam. Segundo Brown e Dillan (2012), esse modo de engajamento não é restrito apenas ao ato de composição do próprio indivíduo. Segundo eles, os compositores escutam regularmente trabalhos de outros artistas, assim como buscam estar inseridos em discussões, debates e colaborações com outros compositores, maestros, instrumentistas e engenheiros de som sobre como soa e como deve ser interpretada a música.

*Dirigir* é o modo de engajamento no qual o compositor julga e manipula a peça ou materiais com um objetivo em mente. O termo vem da ideia de que o compositor é o diretor da obra e está sempre observando e analisando como torná-la melhor e, para isso, manipula os materiais musicais para alcançar a solução ou ideia que imagina. Apesar de a intencionalidade não precisar de uma meta definida e nem que ela seja totalmente delimitada, o que diferencia esse modo de engajamento de outros é o aspecto intencional e não a clareza de seu objetivo. Por exemplo: quando, durante a criação de uma obra, o compositor acha que um trecho tem que ter mais “peso” ou “energia”, ele conclui que esta ideia é muito abrangente e pode ser alcançada de diversas maneiras. Porém, ainda assim, o compositor está ativamente alterando os materiais musicais para concluir esse objetivo.

O modo *incorporar* se refere às técnicas, ideias ou ferramentas que foram adquiridas e que fazem parte da fluência composicional do artista. Trata-se do momento em que o compositor utiliza elementos que já incorporou em sua prática, isto é, esse modo de engajamento leva em conta a interação do momento de criação musical com as ferramentas composicionais íntimas do artista. Dessa maneira, o compositor até pode incorporar elementos inerentes à sua prática musical. Por exemplo: quando Paul Lansky, compositor americano, utilizava o computador para programar suas obras, os computadores da época tinham longos períodos de processamento de dados, algo que poderia potencialmente interferir na fluidez do seu processo composicional. Contudo, após anos de experiência no trabalho com computador como ferramenta, este compositor incorporou esses longos períodos de espera à sua prática. Esses momentos se tornaram úteis para refletir sobre o seu trabalho, de forma que ele nem sentia que estava compondo, mas sim “improvisando lentamente” (Brown & Dillon, 2012, p. 90).

O modo de engajamento *avaliar* se refere ao momento de reflexão e julgamento acerca da obra. Nesse sentido, o compositor escuta a sua peça e contempla parâmetros culturais e estéticos. Porém, o artista não se despe da posição de controle sobre os materiais musicais como no modo *apreciar*. Neste processo, pode ser avaliado tanto o potencial de inclusão de um novo

um trecho como mudanças na estrutura da música. Por exemplo: quando o compositor está tentando conectar a seção A e a B de uma peça, o processo de avaliar algumas opções que ele criou estaria percorrendo esse modo. Até mesmo as atividades de averiguar a inclusão de uma peça no programa de um concerto ou de um show poderia contemplar esse modo de engajamento (Brown & Dillon, 2012).

O modo de engajamento *explorar* se caracteriza por atividades nas quais o compositor não sabe o resultado. Trata-se da realização de experimentos abertos, em que o artista cria novos materiais, soluções ou contextualiza novamente problemas composicionais. Neste modo de engajamento, também é possível explorar territórios familiares e se deparar com o desconhecido. Um compositor, quando improvisa em seus instrumentos e utiliza escalas, acordes e rítmicas conhecidas, pode acabar compondo um novo tema musical. Durante essas explorações, frequentemente, são criados modelos ou mapas conceituais do espaço musical, uma vez que a externalização e a sistematização funcionam como um amplificador cognitivo para o compositor. Assim, a solidificação das ideias musicais libera a mente do compositor para a exploração e a experimentação.

Esses foram os modos de engajamento significativo presentes em uma dimensão da matriz de engajamento proposta por Brown e Dillon (2012). A outra dimensão da matriz do engajamento significativo proposta por esses autores apresenta os contextos nos quais o compositor age, sendo eles: *pessoal, social e cultural*.

O contexto *pessoal* consiste de um universo que gira ao redor da individualidade do compositor. Sendo assim, suas reflexões, atividades e interações com o material musical podem gerar um senso de satisfação, que é fruto da apreciação das características do som e suas estruturas. Esse contexto delimita as interações do compositor e do material musical independentemente de contextos culturais e sociais. Brown e Dillon citam Csikszentmihalyi (1992, p. 215) para explicar de maneira mais detalhada esse elemento da matriz: “enquanto uma atividade envolve objetivos claros, regras claras para a ação e uma maneira para se concentrar e se envolver, qualquer meta pode dar significado à vida de uma pessoa<sup>12</sup>”.

O contexto *social* é fruto das interações humanas do compositor feitas a partir da música. O significado desse contexto é fruto das relações cooperativas que o artista experimenta ao longo de sua vida. Esse significado ocorre por meio das qualidades inefáveis da experiência musical, como na interação do compositor com o instrumentista que realiza ou amplia as características expressivas imaginadas no momento da criação da obra.

---

<sup>12</sup> “as long as [an activity] provides clear objectives, clear rules for action, and a way to concentrate and become involved, any goal can serve to give meaning to a person’s life” (Csikszentmihalyi, 1992, p. 215).

O contexto *cultural* se refere a qualquer interação pública entre as habilidades, obras ou ideias do compositor com uma comunidade. Ele pode contemplar a recriação de formas tradicionais ou técnicas inovadoras que contribuem com a evolução cultural. Estas interações podem ser reconhecidas em qualquer opinião crítica por parte de *experts*, dos colegas e do público.

Os modos do engajamento significativo, em complemento aos contextos de significado, são traduzidos em vários estados criativos, que, por conta das características complexas e multifacetadas do processo composicional, não são mutuamente excludentes. O papel da descrição do processo composicional é possibilitar a ampliação da discussão sobre processo criativo, sem derivar os comentários apenas sobre os produtos artísticos finais. Para aprofundar esse tema, pode-se analisar porque o artista se engaja com o processo composicional e quais são os atributos do engajamento significativo. Segundo Brown e Dillon (2012), esses atributos são aspectos da prática criativa que resultam em um envolvimento prazeroso com a composição. Eles são identificados no processo composicional e não no produto criado e podem ser entendidos como os hábitos e as capacidades dos compositores que resultam no engajamento com a composição. Esse conjunto de comportamentos pode servir como inspiração ou guia para compositores jovens buscarem novos jeitos de se aprofundar em sua prática musical. Os cinco atributos do engajamento significativo sugerido pelos autores são: *desafio*, *motivação*, *envolvimento*, *sensibilidade* e *virtuosidade*. Segundo Brown e Dillon (2012), o compositor engajado escolhe uma tarefa que seja complexa o suficiente para que mantenha seu interesse e também para que, conseqüentemente, ele se sinta envolvido com o material, a ponto de perceber o potencial das ideias musicais nas quais está trabalhando. Ademais, o compositor utiliza suas ferramentas e meios para criar e concretizar o desenvolvimento da composição.

O *desafio* consiste em um equilíbrio entre a complexidade e a simplicidade, entre o que o compositor já conhece e o que ele não entende por completo. Para Csikszentmihalyi (1993, p.3) o estado de fluxo é mais facilmente induzido se a atividade contemplar todas as habilidades e a energia da pessoa: “Os melhores momentos usualmente ocorrem quando a mente ou o corpo de uma pessoa é esticado aos seus limites, em um esforço voluntário para realizar algo difícil. Portanto, a experiência ideal é algo que nós fazemos acontecer”.<sup>13</sup> O processo composicional tem mais chance de se tornar uma experiência de engajamento significativo quando envolve um desafio apropriado ao compositor. Cada atividade desenvolvida pelo artista pode incluir desafios que se desdobram a partir da interpretação do compositor e de sua capacidade de identificar as

---

<sup>13</sup> “The best moments usually occur when a person’s body or mind is stretched to its limits in a voluntary effort to accomplish something difficult and worthwhile. Optimal experience is thus something we make happen Csikszentmihalyi (1993)”.

oportunidades de engajamento (Brown & Dillon, 2012). Os autores sugerem que os desafios não são inerentes ao material musical, mas, segundo eles, trata-se de um jeito de encarar as diversas atividades realizadas. No prefácio do livro de Messiaen (1998), Boulez escreve que, durante suas aulas com ele, “o que era apenas uma atividade banal na pedagogia tradicional, tornava-se um incentivo para descoberta. Os temas estudados tinham menos a revelar para o estudante, do que o estudante tinha para revelar a ele mesmo” (Messiaen, 1998, p. 4) <sup>14</sup>.

A *motivação* surge da interação do compositor com o material musical. Sloboda (1985) considera o prazer resultante não apenas de um produto incidente, mas também do principal elemento motivacional que mantém o compositor em movimento, mesmo quando enfrenta dificuldades em seu processo composicional. Sendo assim, a motivação aplicada a este contexto pode ser entendida como a essência do motivo da interação humana com a música. Esse prazer pode ser entendido a partir de um viés afetivo, que corrobora a ideia de que a emoção é um dos principais componentes motivadores para tarefas musicais. Em sua origem, a motivação é uma vontade intrínseca, surgida do contexto pessoal do artista e pode se estender ao social e ao cultural, como, por exemplo, a possibilidade de apresentar uma peça em público ou o ato de se mostrar uma composição nova para um professor.

O *envolvimento* é a imersão no processo criativo, um estado em que o foco do compositor está voltado apenas à sua atividade. Trata-se da concentração em uma tarefa específica para se prestar mais atenção aos detalhes e às nuances envolvidas na manipulação e na apreciação do material musical. O compositor também se desdobra de forma a conseguir perceber a obra a partir de duas perspectivas distintas: a do criador e a do público. Nesse envolvimento, o compositor busca prazer em sua interação com o material musical, mas também precisa refletir a respeito de como o público se envolverá com a obra, ou seja, ele busca ao mesmo tempo foco em suas atividades, estando também consciente das possibilidades criativas em sua composição.

A *sensibilidade* faz com que o compositor consiga escolher o que vai incluir em sua obra, por meio da percepção da composição como um todo. Brown e Dillon (2012) consideram que um compositor experiente consegue explorar ou ignorar erros que surgem durante o processo composicional, sendo essas atitudes frutos de uma sensibilidade aprofundada. Por meio dessa sensibilidade, o compositor deve conseguir criar significado em sua obra a partir de suas escolhas e, novamente, encarar a dualidade de criar significado para si mesmo e para o ouvinte. Essa criação de significado depende de uma sensibilidade que pode ser associada com a intuição. Para Sloboda (1985), os estudos sobre composição não devem fazer uma distinção entre aspectos

---

<sup>14</sup> What in traditional pedagogy is often the only accountable activity became here an incitement for discovery. The work studied had less to reveal to the student, than the student had to reveal to himself.



inconscientes e conscientes. Uma vez que, segundo o autor, ambas as dimensões informam as decisões do compositor. A *sensibilidade* está relacionada com uma mudança na percepção do compositor (em relação aos seus trabalhos criativos) para que ele possa fazer suas decisões baseadas na experiência estética proposta pela obra.

A *virtuosidade* é fruto da experiência e da familiaridade que o compositor conquista em suas atividades. Brown e Dillon (2012), em suas entrevistas, identificaram um fluxo de produtividade no processo dos compositores. Essa fluidez é a conexão entre a intenção e a ação que, ao longo do desenvolvimento do compositor, vai se estreitando (Varela et al., 1991, p. 19). No contexto da composição, o fluxo de produtividade não precisa estar conectado à *expertise* em se praticar um instrumento, mas, sim, à habilidade de trabalhar fluidamente com as ferramentas composicionais disponíveis. Ainda, mais importante, com este fluxo o compositor necessita conseguir prever o resultado da aplicação dessas ferramentas. Assim, infere-se que a virtuosidade vai além de conhecer técnicas composicionais, mas também engloba o saber sobre como utilizá-las.

Nesse sentido, a aplicação da matriz do engajamento significativo funciona como uma “ferramenta de categorização e análise de práticas composicionais” (Brown & Dillon, 2012, p. 84). Cada compositor pode tender a um padrão de atividades dentro da matriz, uma vez que diferentes contextos, matérias ou técnicas podem contemplar especificamente um modo mais que outros. Segundo estes autores, compositores experientes eventualmente percorrem todos os modos de engajamento, sugerindo que uma prática musical rica inclui uma grande quantidade de combinações entre modos de engajamento e contextos para significado.

Os modos de engajamento não são mutuamente exclusivos. Na maior parte do tempo, o compositor está trabalhando simultaneamente em modos diferentes. Portanto, essa matriz pode oferecer uma nova perspectiva ao compositor e ajudá-lo a identificar novos caminhos que pode percorrer para se aprofundar em sua prática. Os atributos do engajamento significativo são úteis nessa pesquisa para identificar mudanças nas práticas dos artistas. Assim, o desenvolvimento composicional irá resultar em mudanças em todos os atributos acima apresentados.

Tendo em vista a exposição da fundamentação teórica da presente pesquisa, o seu objetivo foi o de verificar a relação entre o engajamento musical significativo do compositor e as respostas emocionais dos ouvintes referentes às suas obras. Para isso, realizou-se um estudo de natureza quase-experimental dividido em duas etapas. Na primeira, uma entrevista foi feita com um compositor, no intuito de se compreender o seu processo composicional a partir da matriz do engajamento significado proposta por Brown e Dillon (2012). Após a entrevista, foram selecionadas seis obras desse compositor em diferentes momentos de sua carreira, sendo três delas escolhidas de um álbum produzido no ano de 2015 e outras três obras de um álbum

produzido no ano de 2019. Na segunda etapa da pesquisa, 88 ouvintes realizaram tarefas de escuta musical, seguidas por uma tarefa de resposta emocional para cada uma dessas obras. Para essa última tarefa, utilizou-se a GRUMEC-SCALE, uma escala proposta por Juslin, Harmat e Eerola, adaptada para a língua portuguesa, criada para mensurar emoções sentidas em situações de escuta musical. Esta escala é dividida em três fatores: (1) ativação de mecanismos subjacentes presentes na atividade de escuta musical; (2) emoções sentidas durante essa atividade; (3) medidas complementares de *arousal*, valência afetiva e familiaridade musical. A próxima sessão dessa dissertação apresenta todo o detalhamento metodológico envolvido nesta pesquisa.

### 3. METODOLOGIA

Esta pesquisa é de natureza quase-experimental. Segundo Dancey e Reidy (2011), trata-se de um estudo no qual se procuram diferenças na variável dependente por meio de alterações nas variáveis independentes, porém, diferenciando-se da pesquisa experimental por não tornar aleatória a distribuição das condições das variáveis independentes. No caso da presente pesquisa, a variável dependente corresponde às respostas emocionais dos ouvintes às músicas dos dois discos do compositor. A variável independente (que é manipulada) é o engajamento do compositor em dois momentos da sua carreira, ou seja, nos dois discos contemplados. O delineamento utilizado foi entre participantes, ou seja, todos os ouvintes passaram pelas duas situações (ouviram uma música do álbum mais antigo e outra música do álbum mais atual). Para que a ordem das músicas apresentadas aos ouvintes não tivesse um impacto, lotes experimentais foram planejados de tal maneira que, em dois deles, a música mais antiga vem primeiro e, nos dois outros, a música mais nova vem primeiro. Maiores detalhes sobre os procedimentos metodológicos adotados no experimento serão descritos a seguir.

A pesquisa foi desenvolvida a partir de uma metodologia mista que, segundo Creswell (2008), envolve tanto perguntas abertas (qualitativo) quanto perguntas objetivas (quantitativo), de modo que ambos os pacotes de dados sejam analisados e conectados. A mistura entre as duas abordagens busca apresentar um panorama mais completo do fenômeno estudado e, no caso desta pesquisa, os dados qualitativos permitiram extrair mais conclusões dos dados quantitativos do compositor e dos ouvintes.

A primeira fase do estudo teve como meta obter dados a respeito do engajamento significativo de um compositor em dois momentos distintos de sua carreira. Esses dois momentos deveriam ter uma diferença de tempo considerável entre eles, para que existisse uma provável alteração em seus modos de engajamento significativo. Para isso, foi feita uma entrevista semiestruturada em duas partes iguais, cada uma em referência a um álbum diferente do compositor em questão. A entrevista foi analisada a partir da análise temática teórica (Boyatzis, 1998; Braun & Clarke, 2006). Com a entrevista, foi aplicado um questionário para a obtenção de dados quantitativos a respeito do engajamento do compositor e que, posteriormente, serão correlacionados com os dados obtidos na segunda fase.

A segunda fase do estudo foi realizada com o objetivo de se obterem respostas emocionais dos ouvintes em relação às obras selecionadas dos dois álbuns do compositor. Para isso, foi feito um experimento que teve como variável dependente as respostas emocionais dos ouvintes e, como variável independente, as obras do compositor em dois momentos distintos de

sua carreira. Os questionários e os procedimentos usados foram previamente testados e utilizados por outros pesquisadores do grupo de pesquisa de música e expertise, o GRUME (Abe, 2020; Ramos & Mello, 2021; Miranda, 2021). Os próximos tópicos abaixo detalham o(s) participante(s), os materiais utilizados na pesquisa, o procedimento e as ferramentas utilizadas para a análise de dados.

### 3.1 Primeira fase

**Participante:** natural de Bauru, estado de São Paulo, o compositor, de 29 anos de idade, passou por bandas de diferentes estilos e se mudou para Curitiba (PR) em 2011 para cursar o bacharelado em música. Desde então, vem produzindo seu trabalho autoral e participando de grupos musicais independentes. Atualmente, ele possui graduação e mestrado em música por uma universidade do estado do Paraná.

Ao explorar as possibilidades da composição e do arranjo, suas canções e músicas instrumentais englobam diversas referências sonoras. Ele se inspira na diversidade da cultura brasileira para inserir o som do violão em diferentes universos musicais, assim como aprendeu com o maestro Waltel Branco, músico paranaense, cuja obra e história foram objeto de estudo de sua pesquisa de mestrado. Multi-instrumentista, ele produz suas músicas em seu *home* estúdio, com liberdade para experimentar sons, sentimentos e acontecimentos do cotidiano.

Em 2012, uma de suas primeiras composições para violão foi escolhida para integrar a coletânea “Música Instrumental de Bauru”. Isso deu início a um trabalho mais constante de composição que resultou em seu primeiro EP de 2015, composto por músicas instrumentais e uma canção e marcado pelo uso de paisagens sonoras de Curitiba, junto com ritmos brasileiros no violão de sete cordas. Seu segundo álbum, intitulado de 2018, trouxe um equilíbrio entre canções e músicas instrumentais e expandiu o leque de gêneros musicais, indo do *jazz* ao maracatu. Ambos os trabalhos foram produzidos de maneira colaborativa por músicos e amigos, gravados em *home* estúdios e lançados por um selo independente.

Após um período em Los Angeles acompanhando sua parceira de composição, ele e seu violão encontraram novas ideias de arranjo e produção, observando o cenário musical *pop/hip-hop/lo-fi* e utilizando *beats* e *samples*. A primeira parte das músicas feitas durante e após a viagem foi lançada em um EP em 2019 com faixas mais enérgicas e críticas. A segunda parte dessas músicas, com canções mais intimistas, será lançada posteriormente.

**Materiais:** foi utilizado um roteiro de entrevista semiestruturada e um questionário quantitativo ordinal feito no *Google Forms*. A entrevista foi feita pelo aplicativo *Zoom*, gravada

com o uso do aplicativo *Voice Memos* para iOS e, posteriormente, transcrita com a ajuda do editor de texto *Word* e do software *foobar2000* para tocar os áudios. O roteiro da entrevista se encontra na tabela 2 a seguir:

Tabela 2. Roteiro da entrevista com o compositor participante do presente estudo.

Perguntas	Modos de engajamento
Como é o seu processo de composição?	Ambientação
Quando você inicia o seu processo de composição, o que você tem em mente?	Ambientação
Após compor uma peça ou música, o que você faz?	Apreciar
Quando compondo, você se desprende da posição de compositor e tenta imaginar a perspectiva do ouvinte em relação à peça? Se sim, como?	Apreciar
Quando está compondo, como você trabalha a perspectiva micro da peça (trechos e passagens) em relação ao macro da obra?	Avaliar
Como você avalia a expressividade e a qualidade da obra?	Avaliar
Quando está compondo, o que você faz para articular as ideias musicais que você tem?	Dirigir
Quando faz alterações nas suas obras, você tenta ter algum objetivo composicional em mente, mesmo sendo vago?	Dirigir
Quando está compondo, você usa conceitos ou ideias previamente elaboradas?	Incorporar
Qual é o papel da improvisação no seu processo de composição?	Incorporar
Como você encontra novas ideias ou matérias, quando está compondo?	Explorar
Como é a sua atividade criativa ao longo do seu processo de composição?	Explorar
Qual papel teve a emoção na produção deste disco?	Emoção

Cada pergunta do roteiro acima fazia referência a um modo específico de engajamento, que foi notado ao lado. As perguntas de ambientação serviam para prover um pouco de contexto da pesquisa, antes de as perguntas se aprofundarem em temas específicos. A última pergunta faz referência ao papel da emoção no processo composicional do artista e foi feita com o intuito de se buscar informações que possam relacionar o engajamento do compositor com suas próprias emoções.

O questionário utilizado foi respondido numa escala ordinal de 0 a 10 para quantificar os modos de engajamento percorridos pelo compositor. Nesta mesma secção, foram adicionadas duas questões quantitativas a respeito da familiaridade com a estética musical apreciada e com o engajamento do compositor com a música durante a criação de cada um dos discos. Isto para que elas pudessem ser comparadas com as perguntas dos ouvintes, no experimento sobre respostas emocionais feito na segunda etapa da coleta de dados. A tabela 3 abaixo traz o questionário utilizado nesta etapa da pesquisa:

Tabela 3. Questionário utilizado para a entrevista com o compositor.

Perguntas	Modos de engajamento
Quão importante é, no seu processo, você imaginar a perspectiva do ouvinte?	Apreciar
Nada 0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 Muito	
O quão importante é ter um objetivo quando você manipula os materiais?	Dirigir
Nada 0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 Muito	
Quão importante é utilizar ferramentas, ideias, instrumentos, conceitos ou técnicas anteriores que já foram incorporados no seu processo composicional, ou seja, elementos íntimos do seu processo, desde o conhecimento sobre uma DAW, contraponto ou habilidade num instrumento?	Incorporar
Nada 0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 Muito	
Quão importante é, para você, avaliar a qualidade e expressividade da música durante o processo composicional?	Avaliar
Nada 0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 Muito	
Você comumente se depara com conceitos, ideias ou materiais com que você não trabalhou antes? Podem ser elementos que você identificou em outras obras, mas não tinha dominado ainda.	Explorar
Nada 0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 Muito	
O quão familiar você é com a estética trabalhada neste disco?	Familiaridade
Nada 0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 Muito	
Quão imerso e conectado você se sentiu no processo de criação deste disco?	Engajamento
Nada 0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 Muito	

**Procedimento:** após o preenchimento do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido referente ao Comitê de Ética e Pesquisa da UFPR<sup>15</sup>, o compositor concedeu uma entrevista com o objetivo de se extrair informações a respeito do seu engajamento musical significativo em dois momentos de sua carreira. Nela, o compositor respondeu o mesmo roteiro de entrevista e questionário duas vezes, uma para cada disco escolhido neste estudo. A entrevista foi organizada de tal modo que ele respondia as perguntas qualitativas sobre o seu engajamento no primeiro disco e, em seguida, respondia o questionário quantitativo, também sobre o primeiro momento de sua carreira. O mesmo foi feito em seguida para o seu segundo disco. A entrevista foi gravada para que pudesse

<sup>15</sup> Essa dissertação está inserida no projeto de pesquisa guarda-chuva do professor Danilo Ramos (orientador deste trabalho) intitulado “Comunicação de emoções entre compositor, intérprete e ouvinte em contextos de escuta brasileiros”, que foi aprovado pelo Comitê de Ética e Pesquisa da Universidade Federal do Paraná (parecer número nº 163.588, de 05/12/2012).

ser transcrita e analisada posteriormente. Já o questionário foi enviado para o compositor como um arquivo em meio virtual, no qual ele respondeu as questões apresentadas.

**Análise de dados:** a entrevista com o compositor foi analisada com base na análise temática teórica (Boyatzis, 1998; Braun & Clarke, 2006). A análise temática pode ser compreendida em seis etapas: familiarização com os dados, codificação inicial, busca por temas, revisão dos temas, definição e nomeação dos temas e a produção do relatório. A familiarização com os dados é a imersão no material coletado, em que o pesquisador deve se ambientar e compreender as características das informações. A imersão, geralmente, está relacionada com a leitura repetida e ativa do texto por parte do pesquisador, que busca significado e padrões dentre os dados coletados. Esta etapa deve gerar uma lista de ideias a respeito do material e os focos de interesse para o pesquisador para que, na fase seguinte, desenvolva a codificação dos dados. Por se tratar de uma pesquisa que necessita de transcrição, o processo de converter a fala dos participantes em texto já representa uma compreensão preliminar importante do material que facilita essa etapa do processo. A codificação inicial é a organização dos dados por meio da análise em conjuntos significativos. Esta etapa busca gerar códigos que são as categorias ou segmentos de dados mais simples que ainda podem ser avaliados como significativos ao fenômeno estudado (Boyatzis, 1998). No caso da presente pesquisa, essas categorias são os próprios modos de engajamento. Pois, quando se trata de investigações com foco teórico, a codificação gravita em direção às perguntas preestabelecidas do pesquisador a respeito do material investigado, em contraste com um processo no qual o foco são os dados e os temas serão emergentes das próprias informações coletadas. Para isso, separei trechos das entrevistas que se referiam aos modos de engajamento e utilizei uma cor para cada modo dentro do editor de texto.

Dentro desta proposta de análise, a busca por temas se inicia após a codificação inicial dos dados. Nesta etapa, o foco analítico se voltou para a organização em grupos mais abrangentes de temas. No caso desta pesquisa, os temas são os próprios modos de engajamento ou a negação deles. Ressalta-se a flexibilidade desse processo, pois a análise não ocorre de maneira linear, mas de um modo recursivo, no qual o pesquisador navega entre as etapas para compreender os dados. Os temas são a captura de algo importante na resposta do entrevistado e representam uma conexão com o resto dos dados por meio da identificação de padrões e significado. A análise temática apresenta subcategorias que atuam de formas diferentes baseadas nos objetivos da pesquisa. Como, neste trabalho, a meta era associar o processo composicional do participante com a matriz do engajamento significativo, o método teria que contemplar a preexistência dos temas a serem observados no material. Por isso, escolheu-se a análise temática teórica, pois ela reflete o interesse teórico e analítico do pesquisador e isso promove uma

descrição menos detalhada do conjunto total dos dados, aprofundando-se em algum aspecto específico do material coletado.

Dentro desta proposta de análise textual, as próximas duas etapas são a revisão dos temas e a nomeação deles. No caso do presente trabalho, os temas foram dados pela matriz do engajamento significativo. Logo, esse processo se deu por meio da confirmação dos temas identificados nos dados coletados. A produção do relatório é a última etapa da análise temática. Ela deve convencer o leitor do caminho lógico percorrido na análise dos dados para a validade dos temas. Nesse momento, é necessário que o pesquisador tenha provas suficientes para comprovar a organização e as conclusões de seus enunciados de forma clara. Nesse sentido, o relatório deve conter mais do que apenas excertos dos dados, devendo, portanto, conter uma narrativa analítica científica.

A próxima seção traz a análise temática dos relatos obtidos na entrevista com o compositor participante dessa pesquisa.

### 3.2. Análise temática da entrevista

A tabela 4 traz os resultados de como o compositor respondeu a cada uma das perguntas ilustradas na Tabela 3 anteriormente exposta.

Tabela 4. Respostas do compositor ao questionário da entrevista sobre os dois momentos da sua carreira.

Perguntas	Modos de engajamento	Primeiro Momento	Segundo Momento
Quão importante é, no seu processo, você imaginar a perspectiva do ouvinte?	Apreciar	3	10
Quão importante é, para você, avaliar a qualidade e a expressividade da música durante o processo composicional?	Avaliar	10	9
O quão importante é ter um objetivo, quando você manipula os materiais?	Dirigir	9	8
Quão importante é utilizar ferramentas, ideias, instrumentos, conceitos ou técnicas anteriores que já foram incorporados no seu processo composicional, ou seja, elementos íntimos do seu processo, desde o conhecimento sobre uma DAW, contraponto ou habilidade num instrumento?	Incorporar	9	7
Você comumente se depara com conceitos, ideias ou materiais com que você não trabalhou antes? Podem ser elementos que você identificou em outras obras, mas não tinha dominado ainda.	Explorar	10	10
O quão familiarizado você é com a estética trabalhada neste disco?	Familiaridade	10	9
Quão imerso e conectado você se sentiu no processo de criação deste disco?	Engajamento	10	10



O primeiro modo que foi contemplado na entrevista foi o *apreciar*. Na fala do compositor, foi possível notar que, no seu primeiro disco, existia um foco maior em mostrar complexidade, um interesse por encontrar ideias musicais que fossem interessantes para ele. O artista descreve que, hoje em dia, o seu processo composicional passa por muita problematização: ele mesmo se pergunta por que é que algo faz sentido para ele e, no começo, era simplesmente uma ideia que vinha e ele fazia por si mesmo, não sabendo de nada: do *porquê*, do *como*, do *para quê*. Ele conta que a experiência de se expor musicalmente, tocar ao vivo e ver como as pessoas reagiam à sua música o ajudou a perceber que as respostas à música variavam de pessoa para pessoa e que a complexidade musical era um nicho pequeno de interesse de poucos ouvintes.

Segundo o compositor, a letra foi um dos catalizadores de mudança no modo de engajamento *apreciar*. A nova perspectiva interdisciplinar adicionada pelas palavras nas músicas criava um novo paradigma, pois antes ele considerava a música instrumental como algo “que não tem uma língua, então mais gente talvez ia entender, ou ia sentir alguma coisa”. Essa perspectiva foi trocada por uma extrema consideração pela interpretação do ouvinte em relação à letra, pois, para ele, “a letra faz eu pensar milhões de coisas, em todas as identidades possíveis que vão ouvir e como isso pode ser ofensivo pra qualquer pessoa”. Essa tomada de perspectiva da posição do ouvinte, seja de uma perspectiva puramente musical ou interpretativa do texto (ou ambos), configura uma mudança intensa na presença do modo *apreciar*, uma vez que o parâmetro usado anteriormente para prever a reação do ouvinte passava, principalmente, pela complexidade musical e pelos interesses do próprio compositor. Contudo, ainda foi possível identificar a presença do modo *apreciar* no primeiro momento de sua carreira. Como descrito por ele mesmo: “ficava tocando... tocando várias vezes, até ela (a música) sair inteira do começo ao fim e eu pensar: é isso, nossa!”. Ainda, em seus próprios relatos, subsequentemente ele “ia fazer uma outra coisa bem diferente de tocar, bem nada a ver com música, pra ver, pra sentir, uma memória que ela ficava assim... Se dá vontade de ouvir de novo, o que guardou”.

A segunda pergunta da entrevista contemplava o modo de engajamento *avaliar*. O compositor descreve que, no primeiro momento de sua carreira, ele trabalhava com a avaliação primeiramente de uma perspectiva micro da obra. Segundo ele: “não costumava olhar pro geral, costumava olhar pra detalhes, trabalhar o detalhe e daí vendo o que eu conseguia tirar assim”. O artista disse que isso veio da sua experiência com o desenho que, ao contrário de outras pessoas que conseguiam esboçar o todo primeiro, ele “trabalhava em um pedacinho e eu queria deixá-lo do jeito mais certinho, mais a cor, tudo, daí eu ia pro outro, sabe? E eu não tinha noção de onde ia chegar”. Já em um segundo momento da entrevista, ele descreve: “por ter passado várias vezes disso de começo até o fim (do processo composicional) e o fim que passa por vídeo do

*instagram*, sabe? Passar por tudo isso várias vezes faz a cabeça já ir pensando o que vai acontecer, então hoje eu acho que mapeio muito mais coisa”.

O artista entrevistado conta que, no segundo momento da sua carreira, o modo *avaliar* desenvolve outra perspectiva por conta dos novos recursos de produção musical que ele usou. Ele explica:

“Hoje em dia eu já vou gravando, eu já penso um negócio e já penso os *plugins*<sup>16</sup> e efeitos que eu posso botar, já penso qual o melhor jeito de gravar em casa. Eu sempre subo no drive e já vejo pelo celular e vou fazer outra coisa tipo, sei lá, lavar a louça e deixo tocando ali do lado e fico ouvindo de novo”.

Este relato também se liga a uma facilidade de poder gravar e, em seguida, ouvir a música em outro contexto para continuar a *avaliar*. O compositor também contou que, em razão do maior número de camadas e possibilidades provindas de trabalhar em um ambiente digital, ele não descarta mais ideias, por elas serem muito simples: “por pensar em *plugin* e camada e outras coisas que antes só no violão solo não ia pensar, se eu crio algo que eu acho muito normalzão ou clichê não é motivo pra eu jogar fora”. Segundo este relato, ressalta-se como os modos *apreciar* e *avaliar* estão totalmente interligados, pois, mesmo na posição de ouvinte, o compositor avalia ou julga a sua própria obra, mesmo que inconscientemente.

Durante a entrevista, também foi possível identificar uma diferença no modo como o compositor avaliava a qualidade do material, no segundo momento da sua carreira. Segundo ele: “hoje em dia eu quero uma batida boa, tem alguma coisa de corpo, saber que o corpo vai reagir com a música, antes eu nem tava imaginando isso”. Ele também complementou dizendo que não quer ser fechado em uma maneira de pensar música: “mas hoje o estado atual que eu tô pensando tem muito a ver com uma música gostosa de sentir, principalmente que dê pra se sentir bem”. Por este relato, o modo avaliar também pode se tornar presente quando um compositor avalia a obra de outro artista para encontrar inspiração ou ideias para as suas próprias músicas. O entrevistado disse que “pensava muito nas referências assim, um cheiro que dá uma impressão de: isso aqui parece com coisas do artista tal, aí a partir daí eu ia atrás de outras variações que tivessem a ver com esse universo”.

O terceiro modo abordado na entrevista foi o *dirigir*. Foi possível perceber uma continuidade da presença desse modo nos dois momentos da carreira do compositor, porém, com algumas alterações por causa dos meios musicais utilizados para manipular o material musical (que será aprofundado quando o modo *incorporar* for abordado). Os materiais manipulados por ele durante o seu processo composicional também mudaram muito. No início, todos os seus

---

<sup>16</sup> São extensões utilizadas dentro de um ambiente de gravação digital para inserir efeitos ou instrumentos virtuais na música.

trabalhos eram feitos para serem tocados no violão. Já, no momento atual, ele trabalha a partir do computador para compor, seja gravando e modificando um som com *plugins*, quanto fazendo um *sample* de outra música. O compositor nota que, antes, a complexidade das suas obras se desenvolvia no contexto do violão brasileiro, ou seja, “dentro de poucos elementos e bem menos possibilidades”. Mas, no segundo momento da sua carreira, por trabalhar primariamente com o computador, há uma quantidade bem maior de elementos que interagem entre si. Por consequência, segundo ele, “a relação entre vários elementos podem ser coisa mais simples, pequenas e repetitivas. Mas são vários elementos juntos e mais atenção em relação às pessoas que vão ouvir. Antes era um instrumento só e eu queria que fosse uma melodia, um acorde”. Por conta das maiores possibilidades e imprevisibilidades resultantes da interação de um número maior de elementos, nota-se que o compositor assinala um número menor na escala ordinal para descrever a presença deste modo no segundo momento.

O compositor descreve que o seu processo de criação sempre teve um viés racional, que resultava na presença de um objetivo durante a manipulação dos materiais musicais. Na entrevista, segundo ele: “sempre quero inventar um jogo que eu invento essas regras, e esses jogos e as regras são a composição”. Ele também complementa o seu raciocínio sobre esta questão, ao dizer que quebrar as regras também fazia parte desse jogo composicional, “mas sempre mais racional”. Um exemplo dado pelo compositor a respeito de um método para desenvolver suas músicas era o de “primeiro pensar um texto e daí como se eu falasse esse texto, aí a entonação, a prosódia, essas características da fala, assim, eu exagerava um tiquinho ali ou aqui, pra encaixar em algum acorde, alguma harmonia”. O artista também complementou, dizendo que buscava utilizar os padrões de variação e repetição presentes na fala humana para a organização das suas obras.

O quarto modo de engajamento contemplado nesta entrevista com o compositor foi o modo *incorporar*. Foi possível observar uma grande diferença na maneira como o compositor percorria esse modo nos dois momentos de sua carreira. No primeiro momento, o artista descreveu que trabalhava dentro de um gênero mais específico de música, ligado ao instrumento que ele tocava. Isso fazia com que os elementos incorporados na sua prática fizessem alusão ao seu conhecimento vinculado a esse instrumento, em especial o choro: “eu ouvia um mundinho muito menor assim e eu achava que eu tava numa caixinha pequena do violão, talvez violão brasileiro, e eu ia me esforçar pra ir bem nessa caixinha, assim”. Ele conta que a voz ainda não fazia parte da sua prática musical, apesar de a letra ainda ser utilizada para gerar padrões que eram traduzidos para as suas peças instrumentais. O compositor também falou que as regras que ele aprendeu, a partir da sua experiência com o choro, tinham um papel importante em organizar a estrutura das suas músicas. Ele descreve: “no primeiro momento, meus objetivos dentro da

composição eram principalmente pensando em choro eu acho, pensando nessas formulinhas, cem por cento isso, era só isso”.

O compositor também descreveu uma mudança na forma como ele via os elementos que constituíam a sua identidade, partes incorporadas das suas vivências musicais:

“E junto com isso tem a gente se conhecer, que é pensar em se aceitar, eu ouvia isso mesmo, eu nascia na época tal e a minha cabeça sabe a letra de todos os pagodes anos 90 e os *hardcore*<sup>17</sup> e *emocore*<sup>18</sup>. Essas coisas estão tão em mim que depois de aceitar que eu sou assim mesmo e tal, passa uma fase que você tá com vergonha de mostrar o que você é, eu sou do interior e eu tinha um monte de coisa que eu ficava assim, nossa, com vergonha de falar. Hoje eu já penso em questão de identidade, em questão de representar outras pessoas que parecem, viveram algo parecido. Então já começo a me aceitar melhor e já começo a mexer com coisas *pop*, porque antigamente a cabeça encheu de coisa *pop*”.

Com base na citação acima, percebe-se uma mudança nas informações incorporadas pelo compositor que eram acessadas. No primeiro momento, o pensamento musical do compositor era mais ligado ao violão brasileiro, choro e MBP, que eram gêneros presentes desde a infância dele. Também foi apontado que existia nele uma tendência em trabalhar a música em uma ótica da complexidade. Mas o entrevistado explica que, por conta das suas experiências com Waltel Branco, durante a sua pesquisa do mestrado, dos encontros musicais com outras pessoas, ocorreu um processo de aceitação da sua própria identidade. Isso deu espaço a possíveis elementos suprimidos que puderam vir à tona como um novo conhecimento já incorporado. O compositor conta que, na sua prática musical atual, ele busca combinar diferentes espaços musicais em que transita. Essa combinação busca criar novos híbridos, espaços combinatórios que talvez ainda não sejam trabalhados. Ele diz que aprendeu essa ideia com Waltel Branco, o que, com esse processo de aceitação, o fez transitar em novas estéticas nos seus trabalhos mais recentes.

O quinto e último modo de engajamento contemplado pela entrevista foi o modo *explorar*. Foi possível perceber, pelo questionário, que o compositor sempre transita ativamente por esse modo, mesmo que de maneiras diferentes. No primeiro momento da sua carreira, apesar de estar trabalhando sempre dentro do contexto mais restrito do violão brasileiro, o entrevistado demonstra um interesse ativo em se deparar com o desconhecido na sua prática musical. Ele descreve que o que chamava a atenção dele quando improvisava no violão no primeiro momento de sua carreira era quando ele acreditava que ouvia algo nunca ouvido ou visto antes. Além disso, sobre esta questão, ele aponta: “tinha umas ideias muito fixas, referências fixas, mas, ao

---

<sup>17</sup> Gênero musical derivado do *punk*, que se diferencia por ser mais rápido e agressivo, apelando a uma sonoridade mais “pesada”.

<sup>18</sup> Nesse caso o autor faz referência ao gênero derivado do *hardcore* e *emo* da década de 90 que surgiu nos anos 2000. O *emocore* é caracterizado por um distanciamento da hiper-masculinização, introduzindo letras que abordam temáticas emocionais da realidade jovem.

mesmo tempo, a cada música eu queria ir pra outro lugar assim, mas não era pra um lugar tão longe uma da outra”. Isso reafirma o fato da vontade intrínseca de explorar o novo (musicalmente falando) mesmo em um território um pouco mais restrito.

No momento atual da sua carreira, o compositor declarou que a “improvisação é arrastar a *track* no lugar errado<sup>19</sup>”. Essa mudança pode ter alterado a maneira pela qual o compositor percorre outros modos de engajamento. Porém, quanto à exploração de seu próprio material, ele parece manter isso como um foco do seu processo criativo. A técnica que ele aprendeu com Waltel Branco de criar híbridos<sup>20</sup> continua como um marco importante no seu trabalho. Quando lhe foi perguntado, na entrevista, qual era a importância da experimentação aberta no processo composicional, ele respondeu:

Eu acho que isso é importantíssimo, é quase que o objetivo de tudo. Só que eu não vou pro extremo, eu sempre tento, muito mais aberto assim. A coisa que mudou muito e que eu tenho feito desde então foi por causa do Waltel, pegar duas caixinhas e criar um híbrido deles e procurar que híbrido que ninguém fez ainda ou que pouca gente explorou. Pode ser de lugares diferentes, tempos diferentes e misturar as caixinhas. Às vezes umas cinco caixinhas, mas nunca vou pra nenhuma caixinha ou para o espaço entre as caixinhas.

É possível perceber que os objetivos musicais do compositor se mantêm através dos anos, mesmo que em ambientes e configurações diferentes. Isso pode ocorrer em função de sua motivação (um atributo do engajamento significativo). Pode-se inferir, portanto, que um dos pilares da motivação desse compositor reside em encontrar o seu próprio espaço a partir da combinação de ideias para que, ele mesmo, encontre algo novo em relação ao material musical criado.

A questão a respeito de familiaridade foi inserida no questionário para que fosse possível se obter algumas perguntas similares, tanto para o ouvinte quando para o compositor. Como foi pontuado anteriormente, o entrevistado mudou esteticamente as suas obras desde o seu primeiro trabalho. Isso pôde ser observado na diferença de familiaridade entre as estéticas trabalhadas nos discos. No primeiro álbum, o compositor buscava criar, dentro do contexto do violão brasileiro, mantendo-se fiel a alguns parâmetros desse universo (seja na instrumentação, na harmonia e em outros elementos de estrutura musical). Já no álbum mais recente, o compositor incorporou novos elementos, que talvez não fossem tão familiares quando o universo do álbum anterior. Porém, como foi explicado, o compositor buscou aceitar todas as partes de

---

<sup>19</sup> Quando a música é gravada em um ambiente digital ela é organizada em faixas (*tracks*) distribuídas em uma linha temporal. Mover um *track* pode resultar em um instrumento ou trecho ser tocado no momento “errado” da linha temporal da música, por exemplo, um tempo para frente ou em outra seção da obra. Além disso, se a faixa pode ser movimentada e afetada por um efeito destinado a outra faixa. Esses acidentes podem resultar em uma sonoridade agradável para o compositor, como descrito no texto.

<sup>20</sup> Dentro da música, pode ser entendido como a mistura entre dois gêneros musicais distintos.

sua identidade, o que resultou na presença (ainda) forte de toda a sua bagagem com o violão, mesmo em seu álbum mais contemporâneo.

Como foi observado na análise dos resultados dessa entrevista, o compositor percorreu todos os modos de engajamento em seu processo composicional nos dois momentos de sua carreira analisados. Apesar de todas as mudanças em seus pensamentos criativos e de estética musical, o compositor se manteve engajado no processo composicional dos dois discos. O primeiro disco parece ter sido desenvolvido numa perspectiva mais temática, voltada a um rebuscamento da estrutura e elementos musicais. Segundo ele: “o que eu tava pensando era de tema, desenvolvimento e muitos elementos musicais e hoje eu penso menos nesses elementos assim”. Já no disco mais recente, o compositor descreve: “agora eu quero mais ainda comunicar alguma emoção, um pouco por causa da questão de letras, um pouco por causa de ouvir muito *beat e beat tape*<sup>21</sup>, *lofi e hip hop*”. Ele continua a explicar que nessa nova estética tem “tão pouco elemento, tão pouca variação e tão pouca coisa só que entra numa *vibe* ou sentindo, e aí você gostou desse lugarzinho, que nossa... Uma pessoa pode fazer uma discografia inteira buscando esses pequenos lugarzinhos”.

Por fim, ele concluiu a entrevista ao apontar a nova direção presente no seu trabalho mais recente:

“Agora eu quero atingir isso, com pouca coisa no sentindo de não desenvolver um super tema e não sei o que lá, mas com mais elementos por causa dos programas e tudo. Mas com pouca coisa atingir esse lugar já desde o começo, um lugar bem específico de sentimento e emoção. Geralmente eu já tô pensando que tem a ver com a letra, eu tô pensando antes, mas agora eu acho que emoção é mais um foco. Antes tinha um pedaço de querer fazer música por música, só porque isso aqui pode ser legal, mas acho que fica mais legal pra quem tá tocando e tem que ficar legal pra quem escuta a música.

Com base no relato acima, pode-se compreender a mudança no pensamento musical do compositor em relação aos dois momentos de sua carreira analisados: o que ele descreve parece significar a existência de um deslocamento do entendimento a respeito do que torna uma música interessante para o ouvinte. No início, o entrevistado descreve que pensava que o ouvinte iria se interessar por complexidade, pela qualidade da forma e desenvolvimento estrutural da música. Segundo ele, quem ouvisse a música iria perceber as “sacadas<sup>22</sup>” e suas boas ideias. Isso seria suficiente para criar uma conexão de sua obra com o ouvinte, em especial porque o entrevistado trabalhava, inicialmente, no universo da música instrumental brasileira, no qual tudo que pode

---

<sup>21</sup> Coleção de músicas instrumentais feitas por um produtor para mostrar a sua habilidade em criar música baseadas em batidas eletrônicas.

<sup>22</sup> Nesse contexto podemos entender como uma boa ou inesperada solução, conclusão ou encaminhamento de um trecho ou obra musical.

ser comunicado ao espectador é feito por meio exclusivamente de elementos da própria estrutura musical, sem auxílio das palavras. A perspectiva de que os interesses musicais do compositor são percebidos pelo ouvinte nas músicas acabou mudando aos poucos. Nesse último excerto da entrevista, percebe-se uma tentativa de se colocar no lugar do ouvinte, um novo modo de tentar capturar o seu interesse, dessa vez, com um foco na mensagem passada pelas palavras e a música trabalhando em função da letra, ou seja, buscando comunicar algo. Essa mudança ocorre em detrimento de um jeito de trabalhar no qual a estrutura musical iria comunicar e despertar o interesse do ouvinte.

As próximas páginas trarão a descrição metodológica e os resultados do experimento de escuta, realizado após esta entrevista.

### 3.3. Segunda fase

**Participantes:** 88 ouvintes brasileiros entre 17 e 67 anos de idade (60 homens, 27 mulheres e 1 selecionou a opção outro) concluíram voluntariamente o estudo de escuta musical. 44 deles declararam ter formação acadêmica em música, enquanto os outros 44 afirmaram não ter. 67 dos participantes eram do Paraná, 13 de São Paulo, 2 de Buenos Aires, 1 de Salvador, 1 de Rondônia, 1 do Piauí, 1 de Coimbra, 1 do Rio de Janeiro e 1 de North Kingstown.

**Materiais:** foi utilizado um formulário *online* baseado nos experimentos de Juslin, Harmat e Eerola (2014), a respeito dos mecanismos subjacentes. O formulário original (chamado MEC-SCALE) contém oito assertivas (cada uma em referência a um mecanismo) que foram traduzidas e adaptadas para a língua portuguesa. A este questionário final atribuiu-se o nome de GRUMEC-SCALE. Ele também contém um relatório de respostas emocionais e medidas complementares a serem respondidas pelo ouvinte. Nesse estudo, foram mensuradas emoções sentidas (e não percebidas), ainda que a resposta dos participantes a essa questão tenha sido dada a partir de suas próprias percepções. Essas medidas foram feitas a partir de escalas ordinais de zero a dez. Por fim, as medidas complementares abordadas foram o *arousal*, a valência, a familiaridade e o engajamento do ouvinte. A GRUMEC-SCALE será explicada detalhadamente nos procedimentos da pesquisa, mas é importante ressaltar novamente que é um questionário que já foi extensivamente testado no grupo de pesquisa música e emoção (GRUME).

**Material musical:** foram utilizadas quatro faixas do álbum de 2015 e quatro faixas do álbum de 2019. Elas foram pareadas de acordo com as suas similaridades, por trazerem entre elas algum elemento de coesão musical. Esse elemento pode ser desde um mesmo músico convidado ou uma característica proeminente presente nas duas músicas. Cada ouvinte ouviu uma música de

cada disco e, ao final de cada escuta, preenchia a MEC-SCALE. A tabela abaixo exhibe o título de cada faixa, a relação delas com o álbum ao qual pertencem e a justificativa para sua seleção:

Tabela 5. Lista dos pares de música utilizados no estudo, com suas respectivas justificativas de pareamento comparativo.

Álbuns		Justificativa
2015	2019	
<i>Música 1</i>	<i>Música 1</i>	Ambas as faixas trazem o mesmo músico convidado
<i>Música 2</i>	<i>Música 2</i>	Ambas as faixas trazem letra e um vocal feminino
<i>Música 3</i>	<i>Música 3</i>	Ambas as faixas seguem uma estética de violão com uma percussão como elemento central
<i>Música 4</i>	<i>Música 4</i>	Ambas as faixas se desenvolvem a partir de elementos rítmicos

A tabela acima organiza os pares de faixas utilizados no experimento de escuta. O primeiro par de músicas se baseia na presença de um mesmo músico convidado. Espera-se que o impacto e a interação musical do convidado sejam, de alguma maneira, similares nos dois momentos. O segundo par de músicas está relacionado por ambas conterem um vocal feminino e uma letra. Esse elemento é importante, uma vez que o primeiro disco é predominantemente instrumental. O terceiro par de peças tem sua similaridade pela sonoridade da instrumentação. Enquanto a do álbum de 2015 trabalha com instrumentos de percussão juntamente com o violão, a do disco de 2019 tem uma percussão eletrônica, fazendo um papel similar. Finalmente, o quarto par de músicas tem o pareamento por conta do tema da música 4 do disco de 2019 ser instrumental. Enquanto esse tipo de abordagem musical é comum no primeiro disco, o segundo indica poucos momentos em que um tema instrumental claro surge.

**Procedimento:** no intuito de diminuir a duração do experimento, de modo a torná-lo menos cansativo, os trechos musicais foram divididos aleatoriamente em cinco lotes experimentais contendo duas músicas em cada um (uma música do disco mais antigo e uma do mais novo). Assim, cada ouvinte recebia um dos lotes experimentais por meio de um formulário feito no *Google Forms*. Cada lote apresentava um formulário de consentimento esclarecido, as instruções e duas músicas, seguidas de seus respectivos questionários. Na primeira tela, o participante encontrava um campo para informar o seu e-mail aos pesquisadores, as instruções para a realização do estudo e o termo de consentimento, conforme figura 2 abaixo:



Figura 2. Introdução do experimento online e o termo de consentimento

The image shows a web form titled "Pesquisa música e emoção (2020)". Below the title, it states the study is conducted by researchers Nicolas Fish (UFPR) and Danilo Ramos (UFPR). It identifies the research group as "Grupo de Pesquisa Música e Emoção (GRUME)" and provides a URL: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/5776324395009099>. A red asterisk indicates that participation is mandatory (\*Obrigatório). The form includes a section for "E-mail \*" with a text input field labeled "Sua resposta". At the bottom, there is a consent statement: "Para iniciar o questionário, confirme o termo abaixo: \*", followed by a radio button and the text "Declaro para os devidos fins que aceito participar da pesquisa."

**Pesquisa música e emoção (2020)**

Estudo conduzido pelos pesquisadores Nicolas Fish (UFPR) e Danilo Ramos (UFPR).

Grupo de Pesquisa Música e Emoção (GRUME):  
<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/5776324395009099>

**\*Obrigatório**

**E-mail \***

Sua resposta

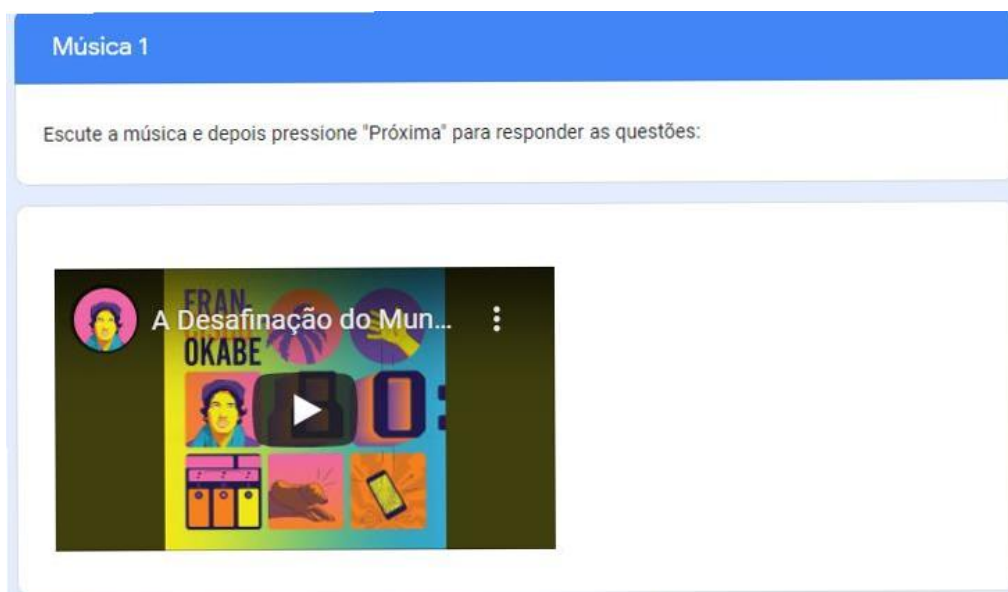
Para iniciar o questionário, confirme o termo abaixo: \*

☐ Declaro para os devidos fins que aceito participar da pesquisa.

Nessa tela, também eram dadas as instruções sobre como o ouvinte deveria proceder em relação às atividades propostas no experimento: “Bem-vindo ao nosso estudo *online* sobre música e emoção. Neste questionário, você deverá ouvir duas músicas e responder a algumas perguntas após cada uma. Sua identidade será preservada em qualquer publicação derivada deste estudo. Solicitamos que você realize o questionário em um ambiente silencioso e munido de um fone de ouvido. Evite executar outras tarefas durante sua participação. A duração da atividade é de aproximadamente 15 minutos. Obrigado por sua colaboração para a nossa pesquisa”.

Após consentir em realizar o experimento, o ouvinte começava o experimento de escuta. A segunda tela consistia de um vídeo no qual o participante escutava uma música do compositor, conforme a figura 3 abaixo:

Figura 3. Audição da primeira música do estudo de escuta online



Na tela acima, o participante tinha que iniciar o vídeo e fazer uma audição focada da música, com um fone de ouvido ou monitor de áudio. Ao finalizar essa tarefa, ele seguia para a próxima página, na qual ele respondia à GRUMEC-SCALE. Primeiramente, ele respondia às questões relacionadas à ativação dos mecanismos subjacentes, conforme ilustra a figura 4 abaixo:

Figura 4. Questões relacionadas aos mecanismos subjacentes da GRUMEC-SCALE.

Questões - Trecho 1

Sobre o trecho que acabou de escutar (selecione somente uma alternativa): \*

- ☐ Eu levei um susto durante a escuta
- ☐ Eu acompanhei o ritmo da música com alguma parte do meu corpo
- ☐ Eu associei a música com alguma situação do meu dia-dia
- ☐ Eu fiquei muito tocado pela expressão emocional da música
- ☐ A música fez com que eu imaginasse algum cenário ou paisagem
- ☐ A música fez com que eu lembrasse de um momento bastante particular da minha vida
- ☐ Foi difícil prever a continuação da sequência da música enquanto eu a ouvia
- ☐ A qualidade estética da música chamou minha atenção (muito bonita ou muito feia)
- ☐ Nenhuma das alternativas anteriores
- ☐ Outro: \_\_\_\_\_

**Nota.** Adaptação da MEC-SCALE para língua portuguesa de “What makes music emotionally significant? Exploring the underlying mechanisms” por P. N. Juslin, L. Harmat, e T. Eerola, 2014, *Psychology of Music*, 42(4), p. 623.

Na figura 4 acima, o participante tinha que refletir sobre a sua experiência de escuta musical. Em seguida, ele tinha que marcar apenas uma opção referente aos mecanismos subjacentes. Na próxima etapa, o participante respondia questões referentes às emoções sentidas durante a escuta da primeira música. O participante poderia escolher qualquer valor entre zero e dez para os pares de emoções apresentados, conforme ilustram as figuras 5 e 6 abaixo:

Figura 5. Escala referente aos pares de emoções sentidas durante a audição da primeira música parte 1

Responda o quanto você sentiu de cada emoção durante a escuta da música que você acabou de ouvir:  
Mas atenção! Pode acontecer de você ter percebido a música como sendo triste, mas sem sentir tristeza. Essa resposta não vale. O que importa para nós é o que você realmente SENTIU.

Alegria - Empolgação \*

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Nada ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ Muita

Tristeza - Melancolia \*

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Nada ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ Muita

Surpresa - Susto \*

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Nada ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ Muita

Calma - Tranquilidade \*

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Nada ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ Muita

Raiva - Irritação \*

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Nada ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ Muita

**Nota.** Adaptação da MEC-SCALE para língua portuguesa de “What makes music emotionally significant? Exploring the underlying mechanisms” por P. N. Juslin, L. Harmat, e T. Eerola, 2014, *Psychology of Music*, 42(4), p. 623.

Figura 6. Escala referente aos pares de emoções sentidas durante a audição da primeira música parte 2.

Nostalgia - Saudade *												
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Nada	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Muita
Estado de atenção focada - Expectativa *												
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Nada	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Muita
Ansiedade - Aflição *												
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Nada	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Muita
Amor - Afeição *												
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Nada	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Muita
Aversão - Repulsa *												
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Nada	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Muita
Admiração - Encanto *												
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Nada	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Muita
Orgulho - Respeito *												
	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Nada	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Muita

**Nota.** Adaptação da MEC-SCALE para língua portuguesa de “What makes music emotionally significant? Exploring the underlying mechanisms” por P. N. Juslin, L. Harmat, e T. Eerola, 2014, *Psychology of Music*, 42(4), p. 623.

Nessa questão, o ouvinte tinha que refletir sobre as emoções que ele sentiu durante e experiência de escuta musical. Em seguida, ele preenchia cada uma das escalas dos pares de emoções. Para evitar confusões entre emoções sentidas e percebidas, o participante recebia um aviso: “responda o quanto você sentiu de cada emoção durante a escuta da música que você acabou de ouvir. Mas atenção! Pode acontecer de você ter percebido a música como sendo triste, mas sem sentir tristeza. Essa resposta não vale. O que importa para nós é o que você realmente sentiu”. Diferentemente da pergunta sobre a ativação dos mecanismos, o questionário que abordava as emoções deveria ser respondido por meio de uma escala que variava de 0 a 10, em que zero significava “nada” e 10 significava “muito”, em relação à presença de cada uma das emoções investigadas.

Após ter respondido estas questões, o participante deveria responder algumas questões relacionadas às medidas complementares, conforme ilustra a figura 7 abaixo

Figura 7. Questões referentes às medidas complementares de *arousal*, valência, familiaridade e engajamento

Você sentiu arrepios? \*

☐ Sim

☐ Não

---

O quanto você gostou da música? \*

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Nada ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ Muito

---

O quanto a música é familiar para você? \*

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Nada ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ Muito

---

O quanto a estética da música é familiar para você? \*

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Nada ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ Muito

---

O quanto você se sentiu imerso e conectado com a música? \*

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Nada ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ Muito

**Nota.** Adaptação da MEC-SCALE para língua portuguesa de “What makes music emotionally significant? Exploring the underlying mechanisms” por P. N. Juslin, L. Harmat, e T. Eerola, 2014, *Psychology of Music*, 42(4), p. 623.

As perguntas presentes na figura 7 contemplam o *arousal*, a valência, a familiaridade do ouvinte. Ele tinha que refletir novamente a respeito da sua experiência de escuta musical da primeira obra do compositor. Essa primeira obra, não necessariamente, respeitava a ordem cronológica da composição, para que a ordem não tivesse efeito nos resultados.

No procedimento de audição, o preenchimento da questão referente aos mecanismos subjacentes, às emoções sentidas e às medidas complementares era repetido para a segunda música. O participante tinha que ouvir novamente uma música com atenção e responder as questões apresentadas para ele. Ao final do preenchimento da MEC-SCALE referente à segunda música, era apresentado o questionário complementar ao ouvinte, no qual eram respondidas as questões sobre idade, gênero, procedência, saúde auditiva, hábitos de escuta, preferências e atividades musicais, formação acadêmica e se o ouvinte teve algum problema durante a realização do experimento. Este questionário se encontra na figura 8 abaixo: Anexo III da presente dissertação. Finalmente, após o preenchimento do questionário complementar, era exibido um agradecimento feito pelos pesquisadores e a opção de o participante receber ou não os resultados desse experimento, por meio do envio da dissertação depois de sua finalização. O experimento durou cerca de 15 minutos.

**Análise de dados:** o teste ANOVA foi empregado para comparar o quanto os trechos emocionaram os ouvintes e as respostas emocionais dos ouvintes para cada medida da GRUMEC-SCALE, a partir do delineamento experimental: 2 (condições<sup>23</sup>) X 4 (trechos musicais<sup>24</sup>). O teste foi aplicado também para as respostas complementares de familiaridade, valência, familiaridade estética e engajamento do ouvinte com a música. O teste ANOVA analisa a variância dos dados em questão, ou seja, ele indica se há uma diferença estatística entre as médias investigadas para cada grupo de dados. No caso da presente pesquisa, foi utilizado para saber se as médias das medidas da GRUMEC-SCALE apresentaram diferenças estatísticas entre si. O *post-hoc* Bonferroni foi utilizado para a análise pareada entre os trechos musicais em função das respostas emocionais dos ouvintes para cada emoção, de acordo com o pareamento apresentado na página 49. Este teste estatístico possibilitou saber se houve diferenças estatísticas significativas entre as médias das 12 emoções entre essas duas faixas. Esse tipo de medida foi repetido para as médias das outras emoções entre as outras faixas, que também foram pareadas por álbum.

---

<sup>23</sup> Refere-se aos dois álbuns do compositor, em função dos dois momentos de sua carreira.

<sup>24</sup> Refere-se ao número de trechos selecionados por álbum do compositor.

O teste Chi-Quadrado foi utilizado para a comparação entre as respostas dos ouvintes em relação aos mecanismos subjacentes ativados pela música e as respostas em relação ao *arousal*, utilizando-se o mesmo delineamento experimental apresentado acima. O teste Chi-Quadrado é utilizado para testar a frequência da ocorrência de um dado (Dancey & Reidy, 2011). No caso da presente pesquisa, a frequência com que as alternativas para cada mecanismo foram escolhidas pelos ouvintes foi o dado utilizado para esse teste.

A correlação de Pearson foi utilizada para indicar quais emoções ou medidas complementares apresentam correlações entre si, por meio das médias de cada item da GRUMEC-SCALE. A correlação de Pearson indica o grau de relação entre duas variáveis, podendo apresentar uma correlação positiva – quando uma variável aumenta, a outra também aumenta – ou uma correlação negativa – quando uma variável aumenta, a outra diminui (Dancey & Reidy, 2011).

## 4. RESULTADOS

Os resultados dessa pesquisa estão organizados em três partes. Na primeira, serão apresentados os dados referentes à ativação dos mecanismos subjacentes percebidos e as respostas emocionais mais predominantemente sentidas pelos ouvintes em função das músicas apreciadas nos dois momentos da carreira do compositor. Em seguida, serão detalhadas as respostas emocionais dos ouvintes a cada uma das músicas selecionadas para o experimento. Finalmente, serão expostas as correlações positivas e negativas entre as 12 emoções mensuradas e as medidas complementares investigadas: familiaridade estética, familiaridade específica e engajamento musical. Os resultados foram organizados desta maneira para poder entender como as mudanças composicionais na prática, nos objetivos e na estética influenciaram as respostas emocionais percebidas pelos ouvintes.

O teste Chi-Quadrado foi aplicado para identificar a percepção dos mecanismos subjacentes predominantes por parte dos ouvintes em cada música. De tal modo a descobrir se a frequência apresentada para cada mecanismo era estatisticamente diferente da frequência de respostas esperada. A tabela 6 ilustra os resultados do teste Qui-quadrado em relação às escolhas dos ouvintes sobre os mecanismos subjacentes investigados, em função dos dois momentos da carreira do compositor.

Resultados do teste Qui-Quadrado relacionado à emoção e mecanismos predominantes de cada trecho.

Peça (2015)	Código empregado	Mecanismos predominantes	Peça (2019)	Código empregado	Mecanismos predominantes
<i>Música 1</i>	T1 2015	Imagens visuais ( $X^2 21,33$ ; $p=0,002$ )	<i>Música 1</i>	T1 2019	Não especificado
<i>Música 2</i>	T2 2015	Imagens visuais ( $X^2 16,14$ ; $p=0,001$ )	<i>Música 2</i>	T2 2019	Pareamento rítmico ( $X^2 15,286$ ; $p=0,009$ )
<i>Música 3</i>	T3 2015	Não especificado	<i>Música 3</i>	T3 2019	Não especificado
<i>Música 4</i>	T4 2015	Imagens visuais ( $X^2 14,48$ ; $p=0,025$ )	<i>Música 4</i>	T4 2019	Pareamento rítmico ( $X^2 26,92$ ; $p=0,0003$ )

**Nota.** A sequência da tabela acima corresponde ao pareamento entre as músicas, conforme critérios da pág. 49.

Conforme ilustra a tabela 6, para o trecho T1 2015, o teste Qui-Quadrado apontou a percepção do mecanismo imagens visuais por parte dos participantes ouvintes ( $X^2 21,33$ ;  $p=0,002$ ). Isso significa que, dentre todas as opções que os participantes tinham para selecionar sobre qual mecanismo tinha sido percebido durante a escuta dessa música, a opção cinco (imagens visuais) foi a mais escolhida. Em contrapartida, o teste Qui-Quadrado não apontou a percepção de um mecanismo específico por parte dos participantes ouvintes para o trecho T1 2019. Isso significa que, dentre todas as opções que os participantes tinham para escolher qual



mecanismo tinha sido percebido durante a escuta dessa música, nenhuma opção foi prevalente dentre as opções escolhidas. O trecho T2 2015 apresentou as imagens visuais como mecanismo percebido predominante ( $X^2_{21,33}$ ;  $p=0,002$ ), enquanto que, no trecho T2 2019, foi possível identificar o mecanismo pareamento rítmico como sendo predominantemente percebido pelos ouvintes ( $X^2_{15,286}$ ;  $p=0,009$ ). O trecho T3 2015 não apresentou um mecanismo predominante em relação às respostas dos participantes, enquanto que, no trecho T3 2019, não foi possível apontar um mecanismo predominante nas respostas obtidas. Finalmente, o trecho T4 2015 apresentou as imagens visuais como mecanismo predominante percebido pelos participantes ( $X^2_{14,48}$ ;  $p=0,025$ ), enquanto que o trecho T4 2019 apresentou o pareamento rítmico como mecanismo predominante percebido pelos ouvintes participantes da pesquisa ( $X^2_{26,92}$ ;  $p=0,0003$ ).

Na tabela 7 abaixo estão descritas as médias para as respostas dos ouvintes sobre as músicas apreciadas no experimento em relação aos pares emocionais contemplados na GRUMEC-SCALE. Para isso, aplicou-se uma análise de variância (também conhecida como teste ANOVA) de medidas repetidas, sendo que, para a análise *post-hoc*, foi utilizado o teste de Bonferroni. Quando os valores de  $p$  encontrados para uma determinada emoção tiverem sido menores do que 0,05 em relação a quatro dos outros 11 pares emocionais<sup>25</sup> dentro de cada trecho musical, então esta emoção será considerada como “predominante” para aquele trecho musical. Os valores encontrados para essas emoções predominantes estão indicados em negrito na tabela e os asteriscos representam as diferenças estatísticas encontradas em relação a estes valores dentro de cada coluna. Quando mais de um valor em negrito for encontrado em cada coluna da tabela, significa que todos os pares emocionais em questão obtiveram as mesmas diferenças estatísticas em relação aos outros pares emocionais. Portanto, para que este momento da presente análise seja compreendido, importa considerar apenas as comparações entre os valores dentro de cada coluna da tabela e não dentro de cada linha, uma vez que são as colunas que trazem as respostas emocionais para os 12 pares emocionais da GRUMEC-SCALE fornecidos pelos ouvintes para cada trecho musical.

---

<sup>25</sup> Não foi feita a comparação de nenhum par emocional com ele mesmo; por isso, o texto menciona “outros 11 pares emocionais”.

Tabela 7. Média das respostas dos ouvintes para cada uma das emoções mensuradas em função das músicas.

Emoções	T1 2015	T2 2015	T3 2015	T4 2015	T1 2019	T2 2019	T3 2019	T4 2019
<b>Alegria/Empolgação</b>	3,9 (2.6)	<b>5,42</b> (2.58)	<b>5,71</b> (2.66)	4,48 (3.19)	4,31 (2.54)	<b>5,2</b> (3.09)	<b>5,88</b> (1.85)	<b>5,36</b> (2.92)
<b>Tristeza/Melancolia</b>	4,38 (3.21)	3,09 (2.93)	2,14* (2.63)	4,12 (3)	4,12 (3.15)	2,44 (2.63)	2,96 (2.81)	3,08 (3.34)
<b>Surpresa/Susto</b>	1,76* (2.44)	1,8* (2.33)	1,28* (1.87)	1,88* (2.16)	1,36* (2.35)	1,72* (2.46)	2,16* (2.81)	4,32 (3.49)
<b>Calma/Tranquilidade</b>	<b>5,95</b> (2.57)	<b>6</b> (2.98)	<b>6,57</b> (2.54)	<b>8,24</b> (2.92)	<b>6,92</b> (3.26)	4,76 (2.96)	<b>6,52</b> (2.79)	1,56* (2.1)
<b>Raiva/Irritação</b>	0,38* (1.07)	0,66* (1.23)	1,76* (2.7)	0,04* (0.2)	0,56* (2.01)	1,16* (2.34)	1,4* (2.31)	2,32* (2.11)
<b>Nostalgia/Saudade</b>	4,85 (3.52)	<b>5,14</b> (2.63)	5,47 (3.28)	<b>6,64</b> (2.43)	<b>5,72</b> (3.52)	3,6 (2.84)	4,88 (2.7)	2,08* (3.16)
<b>Alerta/Expectativa</b>	6 (3.03)	5,8 (2.67)	4,28 (3.37)	<b>5,12</b> (3.1)	<b>5,56</b> (3.1)	4,87 (2.9)	5,52 (3.46)	<b>5,8</b> (3.16)
<b>Ansiedade/Aflição</b>	2,04* (2.57)	0,95* (1.59)	2,09 (3.23)	0,32* (0.69)	1,32* (2.61)	1,48* (2.67)	1,56* (2.74)	5,24 (2.69)
<b>Amor/Afeição</b>	3,42* (2.99)	<b>5,33</b> (2.98)	3,85 (2.83)	<b>5,95</b> (3.25)	4,76 (2.83)	3,8 (2.98)	5,04 (2.78)	2,2* (3.21)
<b>Aversão/Repulsa</b>	1,71* (2.47)	0,95* (1.53)	0,95* (2.03)	0,08* (0.4)	0,6* (1.71)	1,2* (2.63)	0,84* (2.21)	1,8* (2.3)
<b>Admiração/Encanto</b>	5,66 (3.02)	5,19 (3.01)	4,23 (2.89)	<b>6,6</b> (2.5)	<b>5,16</b> (3.35)	2,48 (3.38)	<b>6,12</b> (3.51)	5,16 (3.17)
<b>Orgulho/respeito</b>	3,57 (3.34)	4,09 (3.01)	4,47 (3.23)	3,68 (3.25)	2,56 (2.9)	3,08 (2.9)	3,87 (3.42)	3,72 (3.88)

A tabela acima aponta que, em relação ao primeiro trecho apreciado no estudo (T1 2015), o par emocional calma/tranquilidade apresentou uma diferença estatística significativa em relação aos pares emocionais surpresa/susto ( $p<0,011$ ), raiva/irritação ( $p<0,000$ ), ansiedade/aflição ( $p<0,026$ ), amor/afeição ( $p<0,007$ ) e aversão/repulsa ( $p<0,001$ )<sup>26</sup>.

O segundo trecho, (T2) de 2015, apresenta como emoções predominantes relacionadas alegria/empolgação, calma/tranquilidade, nostalgia/saudade e amor/afeição. Todos estes pares emocionais apresentaram diferenças estatísticas significativas em relação aos pares surpresa/susto ( $p<0,003$ ), raiva/irritação ( $p<0,002$ ), ansiedade/aflição ( $p<0,003$ ) e aversão/repulsa ( $p<0,001$ ).

O terceiro trecho, (T3) de 2015, apresenta como emoções predominantes relacionadas alegria/empolgação e calma/tranquilidade. Todos estes pares emocionais indicaram diferenças estatísticas significativas em relação aos pares tristeza/melancolia ( $p<0,012$ ), surpresa/susto ( $p<0,000$ ), raiva/irritação ( $p<0,023$ ) e aversão/repulsa ( $p<0,00$ ).

No quarto trecho, (T4) de 2015, foram encontrados como emoções predominantes os pares emocionais calma/tranquilidade, nostalgia/saudades, alerta/expectativa, amor/encanto e

<sup>26</sup> Apesar de a média de alerta/expectativa ter sido mais alta do que a média de calma/tranquilidade para este trecho musical, foram encontradas apenas três diferenças estatísticas entre o primeiro par emocional e os outros pares. Isso ocorreu em função de o desvio padrão da emoção alerta/expectativa ter sido mais alto, ou seja, havia menos concordância geral entre todos os ouvintes de que esse trecho musical estivesse relacionado a este par emocional.

admiração/encanto. As diferenças estatísticas significativas ocorreram em relação à surpresa/susto ( $p < 0,004$ ), raiva/irritação ( $p < 0,001$ ), ansiedade/aflição ( $p < 0,000$ ) e aversão/repulsa ( $p < 0,000$ ).

O primeiro trecho, (T1) de 2019, apresentou como emoções predominantes relacionadas calma/tranquilidade, nostalgia/saudade, alerta/expectativa e admiração/encanto. Todos estes pares emocionais indicaram diferenças estatísticas significativas em relação aos pares surpresa/susto ( $p < 0,012$ ), raiva/irritação ( $p < 0,023$ ), ansiedade/aflição ( $p < 0,013$ ) e aversão/repulsa ( $p < 0,00$ ).

O segundo trecho, (T2) de 2019, indicou como emoções predominantes relacionadas alegria/empolgação. Este par emocional apresentou diferenças estatísticas significativas em relação aos pares surpresa/susto ( $p < 0,014$ ), raiva/irritação ( $p < 0,01$ ), ansiedade/aflição ( $p < 0,034$ ) e aversão/repulsa ( $p < 0,023$ ).

O terceiro trecho, (T3) de 2019, apresenta como emoções predominantes relacionadas alegria/empolgação calma/tranquilidade e admiração/encanto. Esses pares emocionais indicaram diferenças estatísticas significativas em relação aos pares surpresa/susto ( $p < 0,004$ ), raiva/irritação ( $p < 0,01$ ), ansiedade/aflição ( $p < 0,005$ ) e aversão/repulsa ( $p < 0,00$ ).

O quarto trecho, (T4) de 2019, indicou como emoções predominantes relacionadas alegria/empolgação e alerta/expectativa. Estes pares emocionais indicaram diferenças estatísticas significativas em relação aos pares calma/tranquilidade ( $p < 0,001$ ), nostalgia/saudades ( $p < 0,032$ ), amor/afeição ( $p < 0,003$ ) e aversão/repulsa ( $p < 0,02$ ).

A tabela 8 apresenta as correlações encontradas em cada disco entre o engajamento dos ouvintes com os pares emocionais da GRUMEC-SCALE e as medidas complementares mensuradas, por meio dos resultados da correlação de Pearson. Os dados da tabela 8 serão descritos de forma a trazerem dois valores: o de  $r$  e o de  $p$ . Os valores de  $r$  indicam a força da correlação. Por exemplo: uma correlação será considerada fraca quando os valores forem de 0 a 0,3; uma correlação será considerada moderada quando os valores de  $r$  forem de 0,3 a 0,7 e, finalmente, uma correlação será considerada forte quando os valores de  $r$  forem de 0,7 a 1 – valor máximo possível (Dancey & Reidy, 2011). Os valores de  $p$  indicam o resultado da aplicação do teste de correlação. Vale lembrar que, quando os valores de  $p$  forem menores que 0,05, então a correlação em questão terá sido validada como uma correlação em que houve uma diferença estatística significativa. Em contrapartida, não serão apresentadas correlações com valores de  $p$  maiores do que 0,05, uma vez que este resultado não traz uma diferença estatística significativa e, portanto, prova que nesse caso não houve correlação.

Tabela 8. Correlações encontradas entre o engajamento do ouvinte e as emoções e medidas complementares nos dois álbuns investigados

Correlações encontradas com o engajamento (2015)	Correlações encontradas com o engajamento (2019)
Alegria/Empolgação** (r= .417; $p<0.00$ )	
Tristeza/Melancolia* (r= .302; $p<0.002$ )	
Calma/Tranquilidade** (r= .394; $p<0.00$ )	
Raiva/Irritação** (r= -.318; $p<0.00$ )	
Nostalgia/Saudade** (r= .445; $p<0.00$ )	
Alerta/Expectativa** (r= .319; $p<0.001$ )	
Amor/Afeição** (r= .524; $p<0.00$ )	
Aversão/Repulsa* (r= -.199; $p<0.032$ )	
Admiração/Encanto** (r= .46; $p<0.00$ )	
Orgulho/respeito** (r= .317; $p<0.001$ )	
Valência** (r= .714; $p<0.00$ )	Valência** (r= .806; $p<0.00$ )
Familiaridade específica (com a música)* (r= .22; $p<0.02$ )	Familiaridade específica (com a música)* (r= .23; $p<0.016$ )
Familiaridade estética (com o gênero)* (r= .117; $p<0.049$ )	Familiaridade estética (com o gênero)** (r= .29; $p<0.003$ )

No disco de 2015, o engajamento dos ouvintes indicou correlação positiva fraca com familiaridade específica (r= .22;  $p<0.02$ ) e familiaridade estética (r= .22;  $p<0.02$ ). Apresentou correlação positiva moderada com a alegria/empolgação (r= .417;  $p<0.00$ ), tristeza/melancolia (r= .302;  $p<0.002$ ), calma/tranquilidade (r= .394;  $p<0.00$ ), nostalgia/saudade (r= .445;  $p<0.00$ ), alerta/expectativa (r= .319;  $p<0.001$ ), amor/afeição (r= .524;  $p<0.00$ ), admiração/encanto (r= .46;  $p<0.00$ ), orgulho (r= .317;  $p<0.001$ ). Indicou correlação positiva forte com a valência (r= .714;  $p<0.00$ ). Por fim, apresentou correlação negativa fraca com a aversão/repulsa (r= -.199;  $p<0.032$ ) e uma correlação negativa moderada com a raiva/irritação (r= -.318;  $p<0.00$ ). Quando a correlação dessas emoções com o engajamento foi positiva (como a tristeza, por exemplo), significa que, quando os escores para o engajamento do ouvinte aumentaram, os escores das respostas emocionais para tristeza/melancolia aumentaram também. Quando a correlação dessas emoções foi negativa (como a raiva, por exemplo), significa que, quando os escores das respostas emocionais para engajamento do ouvinte aumentaram, os escores das respostas emocionais para raiva/irritação diminuíram.

No disco de 2019, o engajamento dos ouvintes apresentou correlações estatísticas positivas fracas com a familiaridade específica (r= .23;  $p<0.016$ ) e a familiaridade estética (r= .29;  $p<0.003$ ). Também indicou uma correlação positiva forte com a valência (r= .806;  $p<0.00$ ). Isso significa que, quando os escores do engajamento dos ouvintes subiram, a familiaridade

específica e estética e a valência também subiram, em graus diferentes, dependendo da força da correlação.

Após a análise dos dados acima, os resultados da presente pesquisa permitem concluir que: a) as mudanças nas configurações de seus modos de engajamento acompanharam as mudanças nos seus objetivos composicionais; b) ocorreram mudanças na estética musical do compositor, que acompanharam as mudanças em seus modos de engajamento; c) ocorreram alterações em seus objetivos composicionais, que alteraram a sua própria estética musical de um álbum para outro, d) as mudanças na estética musical, os modos de engajamento e os objetivos composicionais do artista implicaram em alterações na autopercepção dos mecanismos, das emoções e das medidas complementares dos ouvintes.

## 5. DISCUSSÃO

O objetivo desta pesquisa foi verificar a relação entre o engajamento musical significativo do compositor e as respostas emocionais dos ouvintes referentes às suas obras. Para isso, um compositor com dois discos lançados em períodos diferentes (2015 e 2019) foi entrevistado, com o intuito de se identificar como ele se engajou durante o processo composicional de cada álbum, conforme os pressupostos da matriz do engajamento significativo (Brown & Dillon, 2012). Após a entrevista, foram selecionadas e pareadas quatro músicas de cada um de seus discos e, em seguida, foi realizado um experimento de escuta musical. Depois, foi realizado um experimento com 88 ouvintes brasileiros, em que eles escutavam duas músicas de cada disco. Após a escuta de cada uma delas, eles preenchiam a GRUMEC-SCALE, uma escala que mensura respostas emocionais à música em relação a três tipos de medidas: autopercepção de mecanismos subjacentes ativados durante a escuta, 12 pares emocionais e medidas complementares de *arousal*, valência e familiaridade. Além dessas medidas, pelo próprio propósito do presente estudo, o engajamento do ouvinte também foi mensurado. A discussão foi organizada da seguinte maneira: primeiro, abordando os modos de engajamento percorrido pelo compositor; em seguida, as respostas emocionais dos ouvintes e, por fim, analisando as correlações encontradas nas respostas emocionais dos ouvintes e comparando essas correlações com as mudanças do engajamento do compositor.

### 5.1. As mudanças no engajamento significativo do compositor

Conforme apontam os resultados da entrevista realizada, uma das mudanças que ocorreu na configuração dos modos de engajamento do artista foi uma aproximação com a perspectiva musical do ouvinte. O compositor relata também que, em oposição às músicas instrumentais no primeiro disco, a letra nas músicas do seu segundo disco apresentou uma oportunidade para se conectar com a sua percepção em relação à da perspectiva do ouvinte. O artista explica que essa conexão ocorre em função de imaginar a perspectiva do ouvinte quando escreve as letras. Ele menciona, na entrevista, que buscava não ofender ninguém e, ao mesmo tempo, oferecer oportunidades para os ouvintes se conectarem e se identificarem com a letra. Segundo o relato de David Hirschfelder na pesquisa de Brown e Dillon (2012), o modo *apreciar* é presente no momento que o compositor se distancia da posição de controle dos materiais musicais e tenta perceber se a música está “funcionando”. As alterações estéticas descritas pelo compositor na entrevista representam uma mudança em função dos objetivos composicionais dele: enquanto, no primeiro momento, a virtuosidade era um fator importante para ele, ou seja, a

sua conexão com o instrumento era um fator de inspiração recorrente para suas obras, no segundo momento, ele buscava criar mais oportunidades para o público se engajar com a sua obra. Nesse caso, o compositor participante desse estudo respondeu que ele começou a imaginar a perspectiva corporal do ouvinte, tentando trazer elementos rítmicos que se conectassem com a corporeidade do seu público. Além disso, ele buscou trazer mais referências do *pop* e *hip-hop*, texturas advindas de recursos digitais e a incorporação de percussões eletrônicas. É importante notar que a análise por meio da matriz do engajamento significativo não faz referência à qualidade das obras, nem delimita uma atividade a um modo apenas. Brown e Dillon (2012) escrevem que as linhas que separam os modos de engajamento são tênues, de modo que o processo composicional pode oscilar entre diferentes modos ou até ocorrer em um estado multimodal.

A tentativa de investigar as várias interpretações das letras de suas canções também faz referência ao modo de engajamento *avaliar*. O compositor buscava criar letras que contemplassem as múltiplas identidades pessoais dos ouvintes das suas músicas, buscando criar conexões entre as suas vivências e as do seu público. A prática do julgamento e da revisão do material musical são algumas das atividades descritas pelo modo de engajamento *avaliar* (Brown & Dillon, 2012). Outra diferença importante, que também se enquadra no modo avaliar, é a mudança nas ferramentas composicionais utilizadas. Brown e Dillon (2012) descrevem a seleção das ferramentas tecnológicas como um fator importante quando se avalia o processo composicional a partir da matriz do engajamento significativo. As novas tecnologias utilizadas pelo compositor o possibilitavam criar mais camadas e texturas em suas músicas, tornando melodias ou progressões harmônicas que ele considerava simples demais ou clichês<sup>27</sup> passíveis de serem trabalhadas em algo que não fosse considerado por ele simples ou corriqueiro. Outra consequência ocorrida em função do uso de ferramentas tecnológicas no processo composicional do artista foram as mudanças estéticas em sua obra, fazendo com que ele se afastasse de estruturas e timbres relacionados ao violão brasileiro, presentes no álbum de 2015. Brown e Dillon (2012, p. 114) descrevem que as “tecnologias digitais tiveram um impacto considerável em redefinir as práticas composicionais, com novas abordagens e maneira de entender o que é composição, novos jeitos de conceber as mudanças nas práticas e formas composicionais<sup>28</sup>”.

Durante a entrevista, o compositor relatou que seu processo composicional sempre era apoiado em alguma estrutura racional, tanto no primeiro quanto no segundo disco. A presença de uma estrutura racional relacionada à execução configura o modo de engajamento *dirigir*. Brown

---

<sup>27</sup> Eu me refiro ao termo clichê como ideias que são repetidas a ponto de se tornarem banais, comuns ou esperadas.

<sup>28</sup> “Digital technologies have had a considerable impact on redefining compositional practices with new approaches to and ways of viewing what composing is, new ways of conceiving of the changing practices and new forms of composition that provide the basis of its production and reproduction”. (Brown & Dillon, 2012, p. 114)

e Dillon (2012) definem a execução como uma característica deste modo em oposição à inspiração como uma característica do modo *explorar*. O modo *dirigir* está diretamente ligado aos objetivos composicionais do artista. Segundo eles, o modo *dirigir* “envolve a aplicação deliberada de habilidades e técnicas em direção a um objetivo, mesmo que esse não seja claro” (Brown & Dillon, 2012, p. 89)<sup>29</sup>. Uma das principais diferenças nos objetivos composicionais para o álbum de 2019 (em relação ao de 2015) foi de tentar criar músicas com elementos que se conectem com a ritmicidade corporal do seu público. A aproximação com a estética do *hip-hip* também está conectada às novas ideias envolvendo o ritmo corporal do ouvinte. Segundo Burnard (2012) “DJs sabem como implantar e criar música feita para mover a plateia; a experiência coletiva do espaço é tão importante quanto a conexão coletiva com a música e a construção do sendo de coletividade”<sup>30</sup>.

As mudanças nos objetivos composicionais do artista também estão ligadas à sua própria identidade (pessoal e musical), tanto em aspectos que estavam suprimidos e vieram à tona, quanto em aspectos de sua identidade que foram ocultados, além dos novos elementos que foram ocasionalmente agregados à sua identidade ao longo do tempo. O modo de engajamento *incorporar* trata das ferramentas, práticas ou ideias que estão incorporadas no fazer composicional do sujeito. Consequentemente, aspectos da identidade do compositor em questão também transparecem nesse modo. Os resultados da entrevista também permitem afirmar que a mudança de como ele entende a sua identidade também afetou os seus objetivos e a sua estética composicional: a inclusão de elementos *pop* nas suas músicas foi fruto da aceitação de elementos que foram suprimidos anteriormente. Ademais, ele ainda relatou que a mudança nas ferramentas utilizadas possibilitava que ele trabalhasse fora das convenções estéticas do choro, gênero musical com que ele predominantemente trabalhava anteriormente. Segundo Brown e Dillon (2012, p. 85) “uma ferramenta composicional pode encorajar ou limitar as ações e experiência particulares do compositor”<sup>31</sup>. Na entrevista, o artista em questão descreveu que, pelo fato de ele compor dentro do contexto do violão brasileiro, ele trabalhava primariamente com as convenções estruturais e estéticas do choro. Quando ele passou a trabalhar e a incorporar novas ferramentas no seu processo criativo, a gama de gêneros musicais e consensos estruturais foi expandida para contemplar as suas novas influências.

A utilização da matriz do engajamento significativo pôde apontar possíveis gravitações a certos modos de engajamento, bem como indicar algumas tendências

---

<sup>29</sup> “Involves the deliberate application of skills and techniques towards a goal, even if it is somewhat nuclear” (Brown & Dillon, 2012, p. 89).

<sup>30</sup> “DJs know how to deploy and create music to ‘move’ a crowd; the collective experience of space is as important as the mutual tuning-in and the construction of the ‘we’ of collective creativity” (Burnard, 2012, p. 117).

<sup>31</sup> “A compositional tool can operate to either encourage or limit a composer’s particular actions and experience” (Brown & Dillon, p. 85).



composicionais do artista investigado. Brown e Dillon (2012, p. 85) argumentam que estar consciente dessas tendências “apresenta oportunidades para novas experiências e práticas composicionais”<sup>32</sup>. Uma das tendências encontradas no processo composicional do entrevistado foi uma propensão ao modo de engajamento *explorar*. Apesar de a maneira pela qual ele percorreu esse modo ter sido diferente entre um momento e outro, a sua prática parecia ser guiada por um desejo de encontrar novas ideias ou sons dentro das suas obras. Isso fica claro quando se considera que ele pensa a composição como um jogo, no qual ele queira criar diferentes regras, sendo cada música um jogo, com suas particularidades: enquanto no primeiro momento a exploração ocorria dentro de um gênero específico, com suas regras e convenções, no segundo momento, a hibridização quanto ao uso de vários gêneros musicais deu espaço a outro tipo de prática criativa.

Por fim, a análise dos dois momentos da carreira desse compositor permite afirmar que a interação entre a identidade, os objetivos, a estética musical e as ferramentas composicionais representa uma interação fluida, que resulta na transformação de sua prática criativa e, consequentemente, dos modos de engajamento (Brown e Dillon, 2012). Nesse sentido, cada um dos parâmetros mencionados na frase anterior afetou e foi afetado simultaneamente em função das mudanças que ocorreram no processo composicional ou até na individualidade do compositor investigado fora do contexto musical.

## **5.2. As respostas emocionais dos ouvintes pela perspectiva do modelo BRECVEMA**

Os resultados relacionados às respostas emocionais dos ouvintes ao material musical investigado neste estudo serão discutidos à luz do modelo BRECVEMA, que considera que emoções são desencadeadas pela música por meio do acionamento de oito mecanismos psicológicos subjacentes: reflexo do tronco encefálico, pareamento rítmico, contágio emocional, condicionamento avaliativo, imagens visuais, memória episódica, expectativa musical e julgamento estético (Juslin, 2019).

O primeiro disco teve como mecanismo predominante as imagens visuais (em três das quatro músicas). Segundo McKinney *et al* (1997) as imagens evocadas pela música podem produzir um estado positivo de relaxamento. As respostas emocionais dos participantes apresentaram o par emocional calma/tranquilidade como emoção relacionada em todas as músicas, que pode ser diretamente relacionado com esse estado de ânimo descrito pelo autor. Além disso, Küssner e Eerola (2019) argumentam que as imagens visuais são utilizadas pelos

---

<sup>32</sup> “Can expose opportunities for new compositional experiences and practices” (Brown & Dillon, 2012, p. 85).

ouvintes como uma forma de regular o *arousal* emocional, tanto para que eles se energizem, como para que eles se tranquilizem.

No caso da presente pesquisa, a tendência das imagens visuais foi a de tranquilizar o ouvinte e podem ter atuado em conjunto com a estética musical do primeiro disco (relacionadas ao choro e violão solo). Presicce e Bailes (2019) também argumentam que existe uma correlação entre o engajamento do ouvinte no momento da escuta musical e o mecanismo das imagens visuais, pois esse mecanismo apresenta um alto nível de consciência por parte do ouvinte e uma baixa independência, ou seja, o ouvinte percebe a atuação do mecanismo e ele não tende a ocorrer independentemente de outros processos psicológicos. Portanto, as correlações encontradas no estudo de Presicce e Bailes (2019) e na presente pesquisa indicam uma relação entre o engajamento do ouvinte e as imagens visuais projetadas em sua mente durante a atividade de escuta musical. Entretanto, nenhum teste foi aplicado para verificar a correlação entre o engajamento do ouvinte e a percepção dos mecanismos subjacentes no presente estudo, uma vez que ambas as medidas foram mensuradas de maneiras diferentes: enquanto a primeira foi mensurada por meio de uma escala ordinal (alcance: 0-10), os mecanismos foram mensurados por meio de uma escala categórica, em que os ouvintes escolhiam uma dentre as várias alternativas apresentadas, sendo uma para cada mecanismo. Porém, a correlação entre o par emocional calma/tranquilidade e o engajamento do ouvinte no primeiro disco pôde corroborar a relação entre as imagens visuais e esse engajamento, uma vez que a calma foi uma emoção diretamente associada à ativação desse mecanismo pelos ouvintes do presente experimento.

O segundo disco teve como mecanismo subjacente predominante o pareamento rítmico em duas das quatro músicas apreciadas, sendo que as outras duas não foram associadas a um mecanismo definido. Nas peças que indicaram a percepção do pareamento rítmico por parte dos ouvintes como mecanismo predominante, em uma delas, a alegria/empolgação foi o par emocional que obteve os escores mais altos na GRUMEC-SCALE e, na outra, foi o segundo escore mais alto, apenas atrás da alerta/expectativa. Além disso, a música T3 de 2019 também apresentou o par emocional alegria/empolgação como o segundo maior escore (apenas atrás de calma/tranquilidade), apesar de não indicar o pareamento rítmico como mecanismo relacionado.

Segundo Juslin (2019), as emoções relacionadas ao pareamento rítmico são de caráter positivo, indicando excitação ou calma, que varia em função da velocidade do ritmo da música. Ritmos mais rápidos estão relacionados à excitação e à dança ou outras formas de movimentar o corpo, enquanto ritmos lentos podem indicar um tipo de pareamento rítmico com movimentações mais sutis do corpo, como a respiração. Na pesquisa de Susino e Schubert (2019), a dança, um dos comportamentos relacionados ao pareamento rítmico, esteve ligada aos gêneros do fado, *hip-hop*, *pop*, *samba* e *bolero*. Alguns elementos musicais desses gêneros foram identificados nas

músicas do álbum de 2019, por exemplo: a presença de percussões eletrônicas similares ao *hip-hop* e *pop* e o violão com influências harmônicas e rítmicas do samba. Portanto, pode-se concluir que, nesse caso, a mudança em relação às influências estéticas do compositor de um álbum para o outro modificou também as respostas emocionais dos ouvintes.

Em relação às músicas do segundo disco, que não apresentaram o pareamento rítmico como mecanismo predominante, observou-se que os escores mais altos foram dados ao par emocional calma/tranquilidade. Isso pode significar que o pareamento rítmico ocorreu de forma mais sutil nessas músicas, do ponto de vista da autopercepção do mecanismo, pois como descrito anteriormente, o pareamento pode acontecer em função da respiração ou batimento cardíaco, tornando menor o nível de consciência do indivíduo sobre o mecanismo em questão. Outra explicação para esse dado seria a de que essas músicas tinham uma estética e elementos musicais, como o violão ou estruturas remetentes ao choro, que eram similares ao primeiro disco, causando reações emocionais semelhantes nos ouvintes.

As medidas complementares desse estudo trouxeram um novo parâmetro em relação às medidas complementares utilizadas por Juslin, Harmat e Eerola (2014): o engajamento do ouvinte. Enquanto, no primeiro disco, o engajamento dos ouvintes apresentou várias correções fracas positivas com emoções de valência positiva, no segundo disco, ele esteve correlacionado apenas à valência e às familiaridades (específica e estética). Segundo Olsen *et al* (2014), o engajamento do ouvinte tem a função de mediar as relações entre os parâmetros acústicos da música e as respostas afetivas do ouvinte, porém o engajamento do ouvinte não ocorre em função de nenhuma emoção específica. Os dados apresentados corroboram a afirmação de que o engajamento dos participantes não está conectado a nenhuma emoção específica. Ou seja, por mais que estivesse correlacionado a emoções específicas no primeiro disco, isso não ocorreu por conta do engajamento, mas em função dos elementos musicais daquele disco específico. No segundo álbum, não houve correlações entre o engajamento e as emoções. Portanto, esse dado corrobora que o engajamento media a relação da música e as emoções. Isso ocorre do mesmo modo no processo composicional do artista, pois da mesma forma que o engajamento do ouvinte média as reações afetivas do ouvinte e os estímulos acústicos, o engajamento do compositor media a experiência composicional (afetiva e mental) e os fenômenos acústicos e físicos da composição.

Olsen *et al* (2014) escrevem que o engajamento do ouvinte é um constructo multidimensional, que está conectado com o nível de prazer e a familiaridade com cada gênero musical. Nos resultados da presente pesquisa, foram encontradas correlações positivas fortes entre o engajamento do ouvinte com a valência, corroborando essa afirmação. A forte correlação entre a valência e o engajamento também corrobora a tese de que ouvimos música para termos

experiências positivas como: regular nossos estados de humor, nossa identidade social e individual (Juslin, 2019; Schäfer *et al.*, 2013). Segundo Olsen *et al* (2014), para um ouvinte se engajar é necessário que ele primeiro se conecte com a música por meio de uma atitude estética<sup>33</sup>, ou seja, que ele considere o que está ouvindo como esteticamente relevante, seja porque a música está sendo apreciada em um contexto no qual a relevância estética é implícita (como em uma apresentação em um teatro) ou porque, em algum momento dela, algo chamou a sua atenção. Em seguida, o engajamento representa a imersão do ouvinte na experiência sonora. Logo, os mecanismos subjacentes podem oferecer “possibilidades” de o ouvinte se engajar, como um ritmo cativante, uma melodia muito bonita ou uma quebra de expectativa. A valência também tem um papel importante nesse processo, pois o engajamento pode ocorrer de duas maneiras: a música é prazerosa para ouvinte (valência positiva) e isso o mantém imerso na experiência, ou ele está interessado em como a música vai progredir, mesmo não gostando dela (valência negativa) e mantém o seu foco na peça (Schubert, Vincs & Stevens, 2013). Porém, na presente pesquisa, a valência negativa somada a um alto engajamento não ocorreu. No caso da pesquisa de Schubert *et al*, eles estavam trabalhando com uma performance de dança ao vivo, o que configura um contexto diferente da audição de música.

Finalmente, com base nas mudanças no engajamento do compositor nos dois momentos em questão, foi possível traçar a relação entre algumas mudanças no engajamento e objetivos composicionais do artista e as mudanças nas respostas emocionais dos ouvintes do experimento. No primeiro disco, o compositor trabalhou no contexto do violão brasileiro, particularmente do choro. Como a maioria dos participantes do experimento é brasileira, acredita-se que, por este motivo, a familiaridade estética dessa amostra tenha apresentado níveis mais elevados na GRUMEC-SCALE, mesmo sem a ocorrência de diferenças estatísticas significativas nas comparações realizadas. Já no segundo disco, o compositor apresentou uma proposta estética diferente, ao incorporar novos elementos, como as percussões eletrônicas, instrumentos virtuais e a presença de letra nas músicas. O resultado dessas diferenças foi claramente visto nas mudanças em relação aos mecanismos percebidos e nas respostas emocionais reportadas pelos ouvintes. Por exemplo, as alterações de caráter rítmico estão ligadas à predominância do pareamento rítmico e à presença dos pares emocionais alegria/empolgação e alerta/expectativa no segundo disco. Com essa mudança, pode-se afirmar que o compositor teve um entendimento inconsciente do pareamento rítmico, quando ele descreve que queria compor músicas que contemplassem o corpo de seus ouvintes (de um posto de vista rítmico), em oposição à sua visão no primeiro disco, que buscava criar interesse para seus ouvintes por meio de uma estética menos corporal.

---

<sup>33</sup> Juslin (2019) exemplifica a atitude estética com o fato que reagimos diferente a uma peça se ela está sendo tocando em um teatro ou em um elevador.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No intuito de se compreender a relação entre o engajamento significativo do compositor e as respostas emocionais dos ouvintes em dois momentos de sua carreira, pôde-se concluir que entender como o compositor se engajou no seu processo composicional permite alcançar as mudanças nas respostas emocionais dos ouvintes. Os dados corroboram que existe uma relação direta e importante que ocorre de maneira não quantitativa ou linear. Logo, não foi encontrada nenhuma relação entre o quanto o compositor se engajou e as respostas emocionais no experimento. Porém, a análise destes dois fatores oportuniza observar o processo composicional do artista e como isso se converte na experiência dos ouvintes. Ou seja, entender o pensamento composicional do artista a partir da matriz do engajamento significativo permite, em linhas gerais, perceber o efeito das mudanças na prática composicional do artista sobre as respostas emocionais dos ouvintes e o engajamento deles. A análise qualitativa do processo composicional pode ser vinculada diretamente com as respostas emocionais percebidas pelos ouvintes obtidas na GRUMEC-SCALE. Como as pesquisas dentro do campo da música e da emoção raramente contemplam a posição do compositor, este trabalho traz um avanço em como incluir e relacionar as respostas emocionais dos ouvintes com os processos criativos dos compositores.

Como toda pesquisa, esta também apresentou algumas limitações. A primeira delas se refere ao fato de que os dados colhidos na entrevista eram, em sua grande maioria, qualitativos, tornando a correlação com os resultados do experimento incompatíveis. Para isso, foram adicionadas algumas questões quantitativas na entrevista com o compositor, que acabaram não sendo utilizadas para correlações com os itens da GRUMEC-SCALE, mas para ajudar a organizar os dados qualitativos da entrevista. Outra limitação foi utilizar experimentos *online*, pois as respostas emocionais dos participantes encontradas foram as autopercebidas pelos ouvintes. Alguns dos mecanismos podem ocorrer de maneira mais sutil (como o pareamento rítmico com a respiração) e, portanto, não são fáceis de serem percebidos pelos participantes. Outra dificuldade encontrada foi a de selecionar o compositor participante da pesquisa e selecionar as suas obras. Idealmente, eu gostaria de ter dois discos de um instrumento solo de um mesmo compositor, com o intuito de controlar algumas variáveis que não são controláveis quando o disco envolve mais gente, como a *expertise* dos músicos participantes. Porém, por conta da dificuldade em encontrar um artista com esse perfil, foi necessário dispersar as variáveis geradas pela presença de instrumentações variáveis e da *expertise* dos músicos participantes. Além disso, para configurar o pareamento feito nas obras do compositor, utilizou-se de um critério não muito refinado e a presença de um pré-teste para encontrar as afinidades entre as músicas utilizadas poderia ter sido interessante. Por fim, durante a entrevista com o compositor,

ele apenas conseguiu contemplar os processos composicionais de que ele estava consciente durante a sua prática. Portanto, as respostas dos ouvintes e as mudanças no processo composicional do artista participante relatadas foram as autopercebidas.

Com base nos resultados encontrados, creio que um próximo passo nessa pesquisa seria retornar às informações encontradas nas respostas emocionais ao compositor, com o intuito de oferecer um *feedback* a respeito das mudanças na sua estética e objetivos composicionais. O compositor entender como as suas decisões musicais influenciam a experiência do ouvinte oferece uma oportunidade de refinamento da sua prática musical. Portanto, a relação encontrada entre o engajamento significativo do compositor e as respostas emocionais dos ouvintes configura uma oportunidade de crescimento musical para compositores. A autorreflexão a respeito da sua prática composicional combinada com o *feedback* das respostas emocionais dos ouvintes configura uma possível direção para um novo estudo.

Outra continuação da presente pesquisa seria refinar os dados obtidos a respeito do engajamento significativo do compositor. Isso poderia ser feito por meio de relatórios gravados pelo artista durante o seu processo composicional, relatando o que ele pensa durante as várias decisões musicais efetuadas. Isso poderia ajudar a trazer à tona alguns processos dos quais o compositor não está consciente e retirar as possíveis distorções temporais resultantes de entrevistas feitas após um período de tempo considerável.

Brown e Dillon (2012) propõem que a matriz do engajamento significativo possibilita ao compositor entender o seu processo criativo, a fim de identificar novas oportunidades para aprimorar e aprofundar sua prática musical. No caso da presente pesquisa, a adição das respostas emocionais dos ouvintes apresentou oportunidades para que ele entendesse melhor como suas mudanças estéticas, de identidade e de pensamento se configuraram na experiência do ouvinte, além de auxiliá-lo a entender como os ouvintes se relacionam com a sua obra. Nesse sentido, esta pesquisa apresentou novas possibilidades de como estudar as interações do compositor com os seus ouvintes. Novos estudos nessa direção podem abrir caminhos para práticas composicionais mais engajadas e significativas no campo da música, de tal modo que compositores não percam de vista os elementos musicais que fazem parte de sua essência.

## REFERÊNCIAS

- Abe, L. A. (2020). *A influência do pareamento rítmico sobre respostas emocionais sentidas em trechos de música instrumental brasileira*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná, PR, Brasil.
- Allen, P., Kaut, K., & Lord, R. (2008). Emotion and episodic memory. In E. Dere, A. Easton, L. Nadel, & J. P. Huston (Eds.), *Handbook of episodic memory* (pp. 115–132). Elsevier.
- Bach, C. P. E. (1949). *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. W. W. Norton.
- Baggech, M. (1998). *An English translation of Olivier Messiaen's traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, volume 1. 411 f. Tese (Doutorado em Música) – Graduate College, The University of Oklahoma, Norman.
- Bharucha, J. (1994). Tonality and expectation. In R. Aiello (Ed.). *Musical perceptions* (pp. 213–239). Oxford University Press.
- Bluck, S., Alea, N., Habermas, T., & Rubin, D. C. (2005). A tale of three functions: The self-reported uses of autobiographical memory. *Social Cognition*, 23(1), 91–117.
- Boyatzis, R. E. (1998). *Transforming qualitative information: Thematic analysis and code development*. Sage.
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Brower, C. A. (2000). Cognitive Theory of Musical Meaning. *Journal of Music Theory* 44(2).
- Brown, A. R. (2001). Modes of Compositional Engagement. *Mikropolyphonie*, 2012(6), 10. <http://eprints.qut.edu.au/archive/00000168/>
- Brown, A., & Dillon, S. (2012). The practice of diverse compositional creativities. In: Collins, D. (Ed.). *The act of musical composition: studies in the creative process*. (79-109). Ashgate.
- Bryant, G. A., & Barrett, H. C. (2008). Vocal emotion recognition across disparate cultures. *Journal of Cognition and Culture*, 8(1–2), 135–148. <https://doi.org/10.1163/156770908X289242>
- Burnard, P. (2012). In: Collins, D. (Ed.). *The act of musical composition: studies in the creative process*. (111-138). Ashgate.
- Cohen, J. (1988). *Statistical Power Analysis for the Behavioral Sciences*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Cook, N. & Dibben, N. (2010). Emotion in culture and history: perspectives from musicology. In: P. N. Juslin & J. A. Sloboda (eds.), *Music and emotion. Theory, research, applications* (45-72). Oxford University Press.
- Creswell, J. (2008). *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods*

- approaches*. SAGE Publications.
- Csikszentmihalyi, M. (1992). *Flow: the psychology of happiness*. Rider Books.
- Dancey, C. P., & Reidy, J. (2011). *Statistics Without Maths for Psychology* (5a ed.). Pearson.
- Dillon, S. (2007). *Music, meaning and transformation*. Cambridge Scholars Publishing.
- Elliott, D. J. (2007). Music and Affect: The Praxial View. *Philosophy of Music Education Review*, 8(2), 79-88.
- Frijda, N. H., & Sundararajan, L. (2007). Emotion Refinement: A Theory Inspired by Chinese Poetics. *Perspectives on Psychological Science*, 2(3), 227–241.  
<https://doi.org/10.1111/j.1745-6916.2007.00042.x>
- Fritz, T., Jentschke, S., Gosselin, N., Sammler, D., Peretz, I., Turner, R., Friederici, A. D., & Koelsch, S. (2009). Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music. *Current Biology*, 19(7), 573–576. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2009.02.058>
- Garcia, N. F. (2018) *Análise do engajamento significativo no processo de composição em estudantes de graduação em música*. TCC. Universidade Federal do Paraná, PR, Brasil.
- Goehr, Lydia. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Clarendon Press.
- Hedström, P., & Ylikoski, P. (2010). Causal Mechanisms in the Social Sciences. *Annual Review of Sociology*, 36(1), 49–67.  
<https://doi.org/10.1146/annurev.soc.012809.102632>
- Hevner, K. (1936). Experimental Studies of the Elements of Expression in Music. *The American Journal of Psychology*, 48(2), 246. <https://doi.org/10.2307/1415746>
- Huron, D. (2006). *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. The MIT Press.
- Huron, D; Margulis, E. (2010). Musical Expectancy and Thrills. In: P. Juslin. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press.
- Holmes, E. (2009). *The Life of Mozart: Including his Correspondence*. Cambridge University Press.
- Jackendoff, R. (1992). Musical processing and musical affect. In M. R. Jones & S. Holleran (Eds.), *Cognitive bases of musical communication* (pp. 51– 68). American Psychological Association.
- Jakobs, O., Wang, L. E., Dafotakis, M., Grefkes, C., Zilles, K., & Eickhoff, S. B. (2009). Effects of timing and movement uncertainty implicate the temporo- parietal junction in the prediction of forthcoming motor actions. *NeuroImage*, 47(2), 667– 677.
- Janata, P., Tomic, S. T., & Haberman, J. M. (2012). Sensorimotor coupling in music and the psychology of the groove. *Journal of experimental psychology: General*, 141(1), 54-75.



- Juslin, P. N. (2013b). What does music express? Basic emotions and beyond. *Frontiers in Psychology*, 4(SEP), 1–14. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00596>
- Juslin, P. N. (2019). *Musical Emotions Explained*. Oxford.
- Juslin, P. N., Barradas, G. T., Ovsiannikow, M., Limmo, J., & Thompson, W. F. (2016). Prevalence of emotions, mechanisms, and motives in music listening: A comparison of individualist and collectivist cultures. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 26(4), 293–326. <https://doi.org/10.1037/pmu0000161>
- Juslin, P. N., & Harmat, L., & Eerola, T. (2014). What makes music emotionally significant? Exploring the underlying mechanisms. *Psychology of Music*, 42(4), 599–623. <https://doi.org/10.1177/0305735613484548>
- Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (2010). The past, the present, and the future of music and emotion research. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (2a ed., pp. 933-955). Oxford University Press.
- Küssner, M. B., & Eerola, T. (2019). The content and functions of vivid and soothing visual imagery during music listening: Findings from a survey study. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 29(2-3), 90–99.
- Langer, S. K. (1957). *Philosophy in a new key*. Harvard University Press.
- Leontiev, A. (1978). *Activity, consciousness, and personality*. Prentice-Hall.
- Maconie, B. (2005). *Other Planets: the music of Karlheinz Stockhausen*. Scarecrow Press.
- McKinney, C. H., Antoni, M. H., Kumar, M., Tims, F. C., & McCabe, P. M. (1997). Effects of Guided Imagery and Music (GIM) therapy on mood and cortisol in healthy adults. *Health Psychology*, 16, 390–400.
- Miranda, R. F. G. (2021). *Respostas emocionais à música (instrumental e cantada): um estudo comparativo à luz do modelo BRECHEMA*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná, PR, Brasil.
- Oatley, K. (1992). *Best laid schemes: The psychology of emotions*. (Coleção: Studies in emotion and social interaction). Cambridge University Press.
- Olsen, K. N., Dean, R. T., & Stevens, C. J. (2014). A continuous measure of musical engagement contributes to prediction of perceived arousal and valence. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 24(2), 147–156. doi:10.1037/pmu0000044
- Presicce, G., & Bailes, F. (2019). Engagement and visual imagery in music listening: An exploratory study. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 29, 136–155. <http://dx.doi.org/10.1037/pmu0000243>
- Ramos, D. & Mello, E. K. S. (2020). Communication of emotions in music between Brazilian composer, performers, and listeners. *Psychomusicology: music, mind and brain*.
- Russel, P. A. (1979). Affective space is bipolar. *Journal of Personality and Social Psychology*, 37(3), p.345-356.

- Russel, P. A. (1980). A Circumplex Model of Affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39(6), 1161-1178.
- Ruud, E. (1997). Music and identity. *Nordic Journal of Music Therapy*, 6(1), 3– 13. <https://doi.org/10.1080/08098139709477889>
- Schäfer, T., Sedlmeier, P., Städtler, C., & Huron, D. (2013). The psychological functions of music listening. *Frontiers in Psychology*, 4, 511.
- Scherer, K. R., & Zentner, M. R. (2001). Emotional effects of music: Production rules. In: P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Series in affective science. Music and emotion: Theory and research* (p. 361–392). Oxford University Press.
- Schoenberg, A. (1984). New music, outmoded music, style and idea. In: STEIN, L. (Ed.). *Style and idea*. 113-123. Faber and Faber.
- Schubert, E., Vincs, K., & Stevens, C. J. (2013). Identifying regions of good agreement among responders in engagement with a piece of live dance. *Empirical Studies of the Arts*, 31(1), 1–20. <https://doi.org/10.2190/EM.31.1.a>
- Sloboda, J. A. (1985). *The Musical Mind : The Cognitive Psychology of Music*. Oxford.
- Sloboda, J. A., & Juslin, P. N. (2001). Psychological perspectives on music and emotion. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Series in affective science. Music and emotion: Theory and research* (p. 71–104). Oxford University Press.
- Stern, D. (1985). *The interpersonal world of the infant*. Basic Books.
- Suzino, M., Schubert, E. (2019). Cultural stereotyping of emotional responses to music genre. *Psychology of Music*, 47(3), p. 342-357.
- Tulving, E. (2002). Episodic memory: From mind to brain. *Annual Review of Psychology*, 53, 1–25.
- Varela, F., & Thompson, E., Rosch, E. (1991) *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. MIT Press.
- Wedin, L. (1972a). A multidimensional study of perceptual-emotional qualities in music. *Scandinavian Journal of Psychology*, 13(1), 241-257. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9450.1972.tb00072.x>
- Zentner, M., & Grandjean, D., & Scherer, K. R. (2008). Emotions Evoked by the Sound of Music: Characterization, Classification, and Measurement. *Emotion*, 8(4), 494–521. <https://doi.org/10.1037/1528-3542.8.4.494>



## ANEXO I

### Roteiro da entrevista com o compositor

Como é o seu processo de composição?	Ambientação
Quando você inicia o seu processo de composição, o que você tem em mente?	Ambientação
Após compor uma peça ou música, o que você faz?	Apreciar
Quando compondo, você se desprende da posição de compositor e tenta imaginar a perspectiva do ouvinte em relação a peça? Se sim, como?	Apreciar
Quando está compondo, como você trabalha a perspectiva micro da peça (trechos e passagens) em relação ao macro da obra?	Avaliar
Como você avalia a expressividade e qualidade da obra?	Avaliar
Quando está compondo, o que você faz para articular as ideias musicais que você tem?	Dirigir
Quando faz alterações nas suas obras, você tenta ter algum objetivo composicional em mente, mesmo sendo vago?	Dirigir
Quando está compondo, você usa conceitos ou ideias previamente elaboradas?	Incorporar
Qual o papel da improvisação no seu processo de composição?	Incorporar

Como você encontra novas ideias ou matérias, quando está compondo?	Explorar
Como é sua atividade criativa ao longo do seu processo de composição?	Explorar
Qual papel teve a emoção na produção deste disco?	Emoção



## ANEXO II

### Questionário para o compositor

<p>Quão importante é, no seu processo, você imaginar a perspectiva do ouvinte?</p> <p>Nada 0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 Muito</p>	Apreciar
<p>O quão importante é ter um objetivo quando você manipula os materiais?</p> <p>Nada 0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 Muito</p>	Dirigir
<p>Quão importante é utilizar ferramentas, ideias, instrumentos, conceitos ou técnicas anteriores que já foram incorporados no seu processo composicional? Ou seja, elementos íntimos do seu processo, desde o conhecimento sobre uma DAW, contraponto ou habilidade num instrumento.</p> <p>Nada 0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 Muito</p>	Incorporar
<p>Quão importante é, para você, avaliar a qualidade e expressividade da música durante o processo composicional?</p> <p>Nada 0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 Muito</p>	Avaliar
<p>Você comumente se depara com conceitos, ideias ou materiais com que você não trabalhou antes? Podem ser elementos que você identificou em outras obras, mas não tinha dominado ainda.</p> <p>Nada 0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 Muito</p>	Explorar
<p>O quão familiarizado você é com a estética trabalhada neste disco?</p> <p>Nada 0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 Muito</p>	Familiaridade
<p>Quão imerso e conectado você se sentiu no processo de criação deste disco?</p> <p>Nada 0-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10 Muito</p>	Engajamento



## ANEXO III

### Questões complementares feitas no estudo de escuta

Qual a sua idade? \*

Sua resposta

Qual o seu gênero? \*

☐ Feminino

☐ Masculino

☐ Outro:

Em qual cidade está morando atualmente? \*

Sua resposta

Em qual cidade morou a maior parte de sua vida? \*

Sua resposta

Você possui algum problema de audição? \*

- ☐ Sim
- ☐ Não

Se a resposta da pergunta anterior foi sim, explique.

Sua resposta

Geralmente, você se emociona ouvindo música? \*

- ☐ Sim
- ☐ Não

Aproximadamente, qual a frequência com que você se emociona ouvindo música? \*

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Nunca me emociono ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ ☐ Sempre me emociono

Cite o nome da música/artista que te emociona: \*

Sua resposta

Quais gêneros musicais costuma escutar? \*

- ☐ Baião
- ☐ Blues
- ☐ Bossa Nova
- ☐ Choro
- ☐ Forró
- ☐ Frevo
- ☐ Jazz
- ☐ Música de concerto
- ☐ Música eletrônica
- ☐ MPB
- ☐ Ópera
- ☐ Pop
- ☐ Rock
- ☐ Samba
- ☐ Sertanejo
- ☐ Outro: \_\_\_\_\_

Quais atividades musicais abaixo costuma realizar com frequência? \*

- ☐ Ouvir música enquanto faz outras atividades como dirigir, cozinhar, estudar...
- ☐ Escutar exclusivamente uma música
- ☐ Ter aulas de música
- ☐ Lecionar música
- ☐ Tocar um instrumento ou cantar como passatempo
- ☐ Tocar um instrumento ou cantar profissionalmente
- ☐ Compor, arranjar, improvisar em música
- ☐ Produção musical
- ☐ Outro: \_\_\_\_\_

Você possui formação acadêmica em música? \*

- ☐ Não possuo formação em música
- ☐ Graduação em música (em andamento)
- ☐ Graduação em música (finalizada)
- ☐ Mestrado em música (em andamento)
- ☐ Mestrado em música (finalizado)
- ☐ Doutorado em música (em andamento)
- ☐ Doutorado em música (finalizado)
- ☐ Outro: \_\_\_\_\_

Se sua resposta anterior foi não, você possui formação em qual área?

Sua resposta \_\_\_\_\_

Você teve algum problema para responder este questionário? \*

Sua resposta \_\_\_\_\_

Espaço para comentários e sugestões:

Sua resposta \_\_\_\_\_

Após a conclusão desta pesquisa, os resultados do experimento estarão disponíveis em uma monografia de Trabalho de Conclusão de Curso. Você deseja receber uma cópia desta publicação ou ser convidado a participar de outras pesquisas do Grupo de Pesquisa Música e Emoção da UFPR? \*

- ☐ Desejo receber o estudo por e-mail
- ☐ Desejo receber convites para a participação de pesquisas do GRUME (UFPR)
- ☐ Não desejo receber qualquer mensagem por e-mail

Muito obrigado pela sua contribuição!

Favor pressionar "Enviar" para que suas respostas sejam registradas.





## ANEXO IV

### Termo de consentimento

Nós, Nicolas Fish e Prof. Dr. Danilo Ramos, pesquisadores em cognição musical, estamos convidando você a participar de um estudo que visa colaborar para um maior entendimento dos processos cognitivos relacionados à escuta musical.

Caso você aceite participar da pesquisa, sua tarefa consistirá em responder perguntas de duas entrevistas e dois questionários. Este estudo não apresenta desconfortos ou riscos previsíveis à sua integridade física e moral ou mesmo à sua saúde.

A sua participação neste estudo é voluntária e, se você desistir de participar, poderá solicitar a devolução deste termo de consentimento livre e esclarecido assinado. A sua participação não acarretará em ônus ou rendimento financeiro. Portanto, as despesas necessárias para a realização da pesquisa são de inteira responsabilidade do pesquisador e você não receberá qualquer valor em dinheiro por sua participação no estudo.

As informações relacionadas ao estudo serão conhecidas apenas pelos pesquisadores responsáveis que lhe apresentam esse termo. Qualquer informação divulgada em relatório ou publicação será codificada, para que a sua identidade seja preservada e seja mantida a confidencialidade.

Os pesquisadores Nicolas Fish (Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR) e o Prof. Dr. Danilo Ramos (Professor Associado da UFPR), responsáveis por este estudo, poderão ser contatados para esclarecer eventuais dúvidas através do e-mail:

[nicolasfsgarcia@gmail.com](mailto:nicolasfsgarcia@gmail.com)

Eu, \_\_\_\_\_ li esse termo de consentimento e concordei em participar do estudo voluntariamente.

\_\_\_\_\_, /2020

(Assinatura do participante) Local e Data

Comitê de Ética em Pesquisa do Setor de Ciências da Saúde da UFPR

Telefone: (41) 3360-7259 e-mail: [cometica.saude@ufpr.br](mailto:cometica.saude@ufpr.br)